ESTÉTICA DA CRIAÇÃO VERBAL

ESTÉTICA DA CRIAÇÃO VERBAL

Mikhail Bakhtin

radução feita a partir do francês
MARIA ERMANTINA GALVÃO G. PEREIRA

MARTINS FONTES
SÃO PAULO 1997

Título original: ESTET1KA SLOVESNOGO TVORTCHESTVA

2ª edição
maio de 1997

Tradução feita a partir do francês
MARIA ERMANTINA GALVÃO G. PEREIRA

Revisão da tradução
Marina Appenzeller
—Revisão gráfica
Flora Maria de Campos Fernandes Sandra Rodrigues Garcia
Produção gráfica
Geraldo Alves
Composição
Ademilde L. da Silva Alexandre Augusto Nunes
Capa
Katia H. Terasaka

Dados Internacionais **de Catalogaçao** na Publicação (CII') (Câmara **Brasileira** do **Livro,** SP, Brasil)

Bakhtin, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975.
Estética da criação verbal / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. —São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior)

Título original: Estetika slovesnogo tvortchestva.
ISBN 85-336-0616-8

1. Literatura — Estética 2. Literatura — História e crítica 1. Título. II. Série.
97-1444 CDD-809

Índices para catálogo sistemático:
1. Literatura : História e crítica 809

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil Telefone 239-3677

Sumário

Prefácio .

O AUTOR E O HERÓI 23
1 - O problema do herói na atividade estética *25*
II - A forma espacial do herói 43
1. O excedente da visão estética 43
2. A exterioridade (o aspecto físico) 47
3. A exterioridade da configuração espacial 55
4. A exterioridade do ato 61
5. O corpo interior 65
6. O corpo exterior 78
7. O todo espacial do herói. Teoria do “horizonte” e do “ambiente” 107

III - O todo temporal do herói 115
1. O herói e sua integridade na obra de arte 115
2. A relação emotivo-volitiva com a determinação interior. Problema da morte (da morte de dentro e da morte de fora) 116
3. O ritmo 126
4. A alma 146

IV - O todo significante do herói 153
1. O ato e a introspecção-confissão 153
2. A autobiografia e a biografia 164
3. O herói lírico 181
4. O caráter 186
5. O tipo 195
6. A hagiografia 198
V - O problema do autor 201
1. O problema do herói (recapitulação) 201
2. O conteúdo, a forma, o material 206
3. O contexto de valores (autor e contexto literário) 208
4. A tradição e o estilo 215
O ROMANCE DE EDUCAÇÃO NA HISTÓRIA DO REALISMO 221

1 - Para uma tipologia histórica do romance 223
1. O romance de viagem 223
2. O romance de provas 225

3.O romance biográfico 231
II - O romance de educação 235
III - O espaço e o tempo 243

OS GËNEROS DO DISCURSO 277
1 - Problemática e definição 279
II - O enunciado, unidade da comunicação verbal ... 289

O PROBLEMA DO TEXTO 327

OS ESTUDOS LITERÁRIOS HOJE 359

APONTAMENTOS 1970-1971 369

OBSERVAÇÕES SOBRE A EPISTEMOLOGIA DAS CIÊNCIAS HUMANAS 399
Índice remissivo 415

Prefácio

1

Mikhail Bakhtin (1895-1975) é uma das figuras mais fascinantes e enigmáticas da cultura européia de meados do século XX. A fascinação é facilmente compreensível: obra rica e original à qual nada pode ser comparado na produção soviética em matéria de ciências humanas. Mas a essa admiração acrescenta-se um elemento de perplexidade, pois somos inevitavelmente levados a perguntar: quem é Bakhtin, e quais são os traços distintivos de seu pensamento? Pois este tem facetas tão múltiplas que por vezes nos pomos a duvidar que se tenha originado sempre de uma única e mesma pessoa.

A obra de Bakhtin chamou a atenção do público em 1963, ano em que foi reeditada sua obra sobre Dostoievski, publicada originalmente em 1929 (e que já fora notada na época), numa forma sensivelmente modificada. Mas esse livro apaixonante, Problèmes de la poétique de Dostoïevski *(trad. franc., 1970), bem que já colocava problemas, se nos interrogássemos sobre sua unidade. Compõe-se, em linhas gerais, de três partes bastante autônomas: o primeiro terço é constituído da exposição e da ilustração de uma tese sobre o universo romanesco de Dostoievski, expressa em termos filosóficos e literários; o segundo, de uma exploração de alguns gêneros literários menores, os diálogos socráticos, a menipéia antiga e as produções carnavalescas medievais, que são apresentados por Bakhtin como a raiz de que descenderia Dostoievski, enfim, o terceiro terço comporta um programa de estudos estilísticos, ilustrado por análises dos romances de Dostoievski.*

Depois, em 1965, foi publicado um livro sobre Rabelais (trad. franc. 1970, bras., 1987), que podia passar por uma ampliação da segunda parte do livro sobre Dostoievski (ou inversa-

2

mente – o que é verdade –, esta parte podia, portanto, ser considerada como um resumo do livro sobre Rabelais), mas que tinha poucas relações com as outras duas partes: de um lado, análise temática e não mais estilística; do outro, obra histórica e descritiva, que não deixava espaço para as intuições filosóficas do Dostoïevski*. Foi essa obra que chamou a atenção dos especialistas para fenômenos como a cultura popular e o carnaval.*

Em 1973, um lance teatral: várias fontes autorizadas (soviéticas) revelam que Bakhtin é o autor, ou em todo caso o co-autor principal, de três livros e de vários artigos, publicados sob outros nomes na URSS, no final dos anos vinte (dois desses livros existem em francês,

Marxisme et philosophie du langage, *1977* [Marxismo e filosofia da linguagem, *ed. bras., 1990] e Le* Freudisme *1980; os artigos foram traduzidos em anexo ao meu livro* Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, *1981). Porém, esse enriquecimento da bibliografia bakhtiniana só podia aumentar a perplexidade dos leitores que já haviam tido dificuldade em compreender a relação entre seu* Dostoievski *e seu* Rabelais, *pois os textos dos anos vinte faziam ouvir um tom de voz ainda mais diferente: o de uma crítica violenta, de inspiração sociológica e marxista, da psicanálise, da lingüística (estrutural ou não) e da poética, tal como a praticavam os formalistas russos.*

Em 1975, ano de sua morte, Bakhtin publica um novo volume, Questões de literatura e de estética *[ed. bras., 1990] (trad. franc. com o título* Esthétique et théorie du roman, *1978), composto de estudos que datam em sua maioria dos anos trinta. Esses estudos prosseguem, de fato, as pesquisas estilísticas do* Dostoievski *e preparam a análise temática do* Rabelais *(este último, na verdade, fora terminado em 1940); logo, permitem começarmos a orientar-nos na obra de Bakhtin, pondo em evidência a passagem de uma monografia para a outra.*

Enfim, último fato imprevisto (até agora): em 1979, é publicado um novo volume de inéditos, preparado por seus editores; é esse livro que se encontra traduzido aqui. Comporta, no essencial, os primeiros e os últimos escritos de Bakhtin: uma grande obra anterior ao período sociológico, e notas e fragmentos datados dos últimos vinte anos de sua vida. Muitas coisas se explicam depois da publicação desta nova coletânea, mas outras, pelo contrário, se obscurecem, já que aos diferentes

Bakhtin que já conhecíamos, acrescenta-se mais um, fenomenólogo e talvez "existencialista…

O pensamento de Bakhtin coloca um problema, não há dúvida. Não se trata de impor-lhe artificialmente uma unidade que nele não existiria; mas de torná-lo inteligível, o que é muito diferente. Para avançar um pouco nessa via, há que se voltar para a história e procurar responder a esta pergunta: como situar Bakhtin em relação à evolução das ideologias neste século XX?

II

Bakhtin apresenta-se, à primeira vista, como um teórico e historiador da literatura. Ora, na época em que estréia na vida intelectual russa, o primeiro plano, em matéria de pesquisa literária, está ocupado por um grupo de críticos, de lingüistas e de escritores, chamados os "formalistas" (para nós, os "formalistas russos"). Os formalistas mantêm relações incertas com o marxismo e não dominam as instituições (serão, aliás, reprimidos por isso a partir do final dos anos vinte); mas têm a vantagem do talento, e seu prestígio é incontestáve. Para estabelecer seu lugar no debate literário e estético de seu tempo, Bakhtin deve, portanto, situar-se com relação aos formalistas, o que irá fazer em duas ocasiões: primeiro, num longo artigo de 1924 (publicado pela primeira vez em Voprosy *em 1975); segundo, através do livro* O método formal em estudos literários *(1928), cujo autor oficial é P. Medvedev.*

Quais são as grandes opções da estética formalista? A arte e a literatura nela se definem por não servirem a fins externos, mas por encontrarem sua justificação em si mesmas. Desse modo, o essencial não está na relação da obra com outras entidades – o mundo, ou o autor, ou os leitores –, mas na relação de seus próprios elementos constitutivos entre si. Isto leva os formalistas a prestar uma atenção constante (e muito original na época) à versificação, aos "processos" narrativos, à composição da intriga, à paródia e às outras características especificamente verbais das obras.

Ora, se a descoberta e a descrição de novos fenômenos (ou de novas facetas dos antigos) é por si só ideologicamente neutra, o contexto geral dos formalistas e a sua estética pertencem a uma tradição precisa, que os formalistas herdam de seus ami-

gos, os poetas futuristas (Khlebnikov, Krutchennykh, Maiakovski). É verdade que estes se julgam em ruptura total com seu tempo; na realidade, entretanto, suas idéias não passam de uma versão radical da doutrina estética que então domina o pensamento europeu há mais de cem anos, doutrina esta elaborada no âmbito da filosofia idealista alemã, e mais

particularmente pelos românticos de Iena. Romântica já é em sua origem a oposição global entre arte e não-arte, entre a estrela da poesia e a mornidão do discurso cotidiano (que, entre os formalistas, se encontrará na dicotomia linguagem poética-linguagem prática). Romântica também é a definição da arte como atividade a um só tempo intransitiva e superestruturada (em que a ausência de finalidade externa, dizia K. Ph. Moritz, é compensada por um aumento de fina/idade interna), e, portanto, da obra como um todo autônomo.

Essas opções estéticas, por sua vez, estão relacionadas com grandes mutações ideológicas da época. A substituição da busca de uma transcendência pela afirmação do direito de cada indivíduo de julgar-se de acordo com seus próprios critérios concerne tanto à ética e à política quanto à estética: os tempos modernos serão marcados pelo advento do individualismo e do relativismo. Dizer que a obra é regida apenas pela coerência interna, e sem a referência a absolutos exteriores, que seus sentidos são infinitos e não hierarquizados, é também participar dessa ideologia moderna.

A primeira censura que Bakhtin dirige aos formalistas é a de não saber o que estão fazendo, de não refletir sobre fundamentos teóricos e filosóficos da sua própria doutrina. Não se trata de uma falha fortuita: os formalistas compartilham esse traço com todos os positivistas, que acreditam estar praticando a ciência e buscando a verdade, esquecendo que se baseiam em pressupostos arbitrários. Bakhtin vai encarregar-se de fazer essa explicitação no lugar deles, para permitir elevar o debate: a doutrina formalista, diz ele, é uma estética do material, pois reduz os problemas da criação poética a questões de linguagem; daí a reificação de noção de "linguagem poética", daí o interesse por "processos" de todos os tipos. Com isso, os formalistas menosprezam os outros ingredientes do ato de criação, que são o conteúdo, ou relação com o mundo, e a forma, entendida aqui como intervenção do autor, como a escolha que

um indivíduo singular faz entre os elementos impessoais e genéricos da linguagem. A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo.

Portanto, Bakhtin não critica a própria oposição entre arte e não-arte, entre poesia e discurso cotidiano, mas o ponto onde os formalistas procuram situá-la. "Os traços característicos do poético não pertencem à linguagem e aos seus elementos, mas somente às construções poéticas", escreve Medvedev (p. 119; todas as referências remetem às edições originais), e acrescenta: "O objeto da poética deve ser a construção da obra literária" (p. 141). Mas o poético e o literário não são definidos de outro modo pelos formalistas: "Na criação poética, o enunciado rompeu seus laços com o objeto, tal como este existe fora do enunciado, do mesmo modo que com a ação [...]. A realidade do próprio enunciado não serve aqui a nenhuma outra realidade" (ibid., *p. 172).*

A crítica de Bakhtin incide, portanto, sobre os formalistas, mas não sobre o âmbito da estética romântica de que são oriundos. O que ele lhes censura não é seu "formalismo" e sim seu "materialismo"; poderíamos até dizer que Bakhtin é mais formalista que eles, se tornarmos a dar à "forma" seu sentido pleno de interação e de unidade dos diferentes elementos da obra (sentido que também não está totalmente ausente entre os formalistas); é esse outro sentido que Bakhtin tenta reencontrar, introduzindo estes sinônimos valorizados: "arquitetônica" ou "construção". O que ele critica é justamente a vertente não romântica dos formalistas: a expressão "estética do material" se aplica às mil maravilhas a um programa como o desenvolvido por Lessing no Laocoonte, *onde as propriedades da pintura e da poesia são deduzidas de seus respectivos materiais. Mais além de Lessing, é a tradição aristotélica que se encontra evocada aqui, com sua descrição de "processos" desencarnados como as figuras e os tropos, a peripécia e o reconhecimento, as partes e os elementos da tragédia.*

O paradoxo dos formalistas (e sua originalidade) fora praticar descrições "clássicas" (aristotélicas) a partir de premissas ideológicas românticas; Bakhtin restabelece a doutrina romântica em sua pureza. Quando Goethe se debruçava sobre

o mesmo grupo escultural do Laocoonte, já introduzia as noções de obra, de unidade, de coerência, em vez das leis gerais da pintura e da poesia, caras a Lessing. Permanecemos no espírito de Schelling e de seus amigos quando vemos a obra de arte como a fusão do subjetivo com o objetivo, do singular com o universal, da vontade com a coerção, da forma

com o conteúdo. A estética romântica valoriza a imanência, não a transcendência; logo, tem pouco interesse em elementos trans-textuais como a metáfora, ou as rimas dactílicas, ou os processos de reconhecimento. Bakhtin tem razão de censurar aos formalistas a ignorância da sua própria filosofia; mas a filosofia dele tem uma cor bem precisa: é a dos românticos. O que não é por si só uma tara, porém limita a originalidade de sua posição.

Não nos apressemos, contudo, em concluir. Trata-se nesse caso de dois textos dos anos vinte e, ainda que Bakhtin nunca rompa seus vínculos com a estética romântica (em especial em sua teoria do romance), seu pensamento não se limita a isso, pelo contrário. Aliás, a própria problemática dos princípios estéticos gerais aparece antes como marginal em sua obra ou, em todo caso, como uma transição. Há outro tema que, como descobrimos agora, estava no centro de sua atenção já no início dos anos vinte, e ao qual ele não cessa de voltar até o fim da vida; um tema ao mesmo tempo particular, pois só se referia a uma única questão estética, e mais geral, porquanto ultrapassava, e de longe, a estética como tal: é o tema da relação entre o criador e os seres criados por este, ou, como diz Bakhtin, entre autor e herói. Observá-lo será ainda mais instrutivo porque aí descobriremos – e isso é raro em sua longa carreira intelectual – uma reviravolta espetacular nas idéias de Bakhtin a esse respeita

A posição inicial se encontra em seu primeiro livro, recentemente descoberto (e aqui traduzido) e dedicado precisamente a essa questão. Em linhas gerais, ela consiste em dizer que uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor: é o que Bakhtin chama a "exotopia" deste último. A criação estética é, pois,

um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. Relação assimétrica de exterioridade e de superioridade, que é uma condição indispensável à criação artística: esta exige a presença de elementos "transgredientes", como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessários à sua constituição como um todo. Assimetria a cujo respeito Bakhtin não hesita em recorrer a uma comparação eloqüente: "A divindade *do artista reside em sua assimilação à exotopia superior"* (Estetika, *166, o grifo é meu).*

Bakhtin não ignora que está descrevendo aí uma norma, e não uma realidade. Certos autores – como Dostoievski, por exemplo – esquecem essa lei estética, essa superioridade necessária do autor sobre a personagem, e dão a esta tanto peso quanto ao autor, ou, inversamente, abalam a posição do autor até torná-la semelhante à de uma personagem; de um modo ou de outro, esses autores afastados da norma põem os dois no mesmo plano, gesto que tem conseqüências catastróficas, pois não há mais, de um lado, a verdade absoluta (do autor) e, do outro, a singularidade da personagem; existem apenas posições singulares, e nenhum lugar para o absoluto. Num texto de 1929 assinado por Volochinov, ficamos sabendo que essa espécie de renúncia ao absoluto é uma característica (deplorável) da sociedade moderna: já não se ousa dizer nada com convicção; e para dissimular as incertezas, as pessoas refugiam-se nos diversos graus da citação: já não falamos senão entre aspas.

Tal exigência da exotopia superior é perfeitamente "clássica": Deus existe realmente e permanece em seu lugar, não se confunde o criador com suas criaturas, a hierarquia das consciências é inabalável, a transcendência do autor nos permite avaliar com segurança suas personagens. Mas ela não será mantida. No meio do caminho, Bakhtin deixa-se influenciar por seu contra-exemplo, Dostoievski (ou pela imagem dele que faz para si); seu primeiro livro, publicado em 1929, é consagrado a ele, e é um elogio da via anteriormente condenada. A concepção anterior, em vez de ser mantida na categoria de uma lei estética geral, torna-se a característica de um estado de espírito que Bakhtin estigmatiza com o nome de "monologis-

mo"; a perversão dostoievskiana, ao contrário, eleva-se como encarnação do "dialogismo" a um só tempo concepção do mundo e estilo de escrita, pelos quais Bakhtin não esconde sua preferência.

Enquanto antes exigia a assimetria entre a personagem e o autor, e a superioridade do último, Bakhtin agora não se cansa de repetir: "Em suas obras [as de Dostoievski] aparece um herói cuja voz é construída da mesma maneira que se constrói a voz do autor num romance de tipo habitual" (pp. 7-8). "Agora é o herói que realiza o que o autor realizava" (p. 65). O autor não tem qualquer vantagem sobre o herói, não há nenhum excedente semântico que o distinga dele, e as duas consciências têm direitos perfeitamente iguais. "As idéias do Dostoievski-pensador, entrando em seu romance polifônico [...], entabulam um grande diálogo com as outras imagens de idéias, em um pé de perfeita igualdade" (p. 122). Para falar como Buber (Bakhtin já o faz), Dostoievski seria o primeiro a assimilar as relações entre autor e personagem às relações do tipo "eu-tu" e não mais "eu-isso".

A referência ao absoluto, e portanto à realidade, que sustentava a concepção anterior, encontra-se agora rejeitada. Bakhtin até escreve: "A representação artística da idéia só é possível quando esta é posta acima da afirmação ou da negação, sem por isso ser trazida de volta à categoria de uma simples experiência psíquica" (p. 106). O romance "monológico" conhece apenas dois casos: ou as idéias são assumidas por seu conteúdo, e então são verdadeiras ou falsas; ou são tidas por indícios da psicologia das personagens. A arte "dialógica" tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada idéia é a idéia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia. A revolução de Dostoievski, no plano estético (e ético), é comparável à de Copérnico, ou ainda à de Einstein, no plano do conhecimento do mundo físico (imagens favoritas de Bakhtin): não há mais centro, e vivemos na relatividade generalizada.

Bakhtin mantém sua observação, segundo a qual em nos-

so mundo contemporâneo é impossível assumir uma verdade absoluta, e devemos nos contentar em citar ao invés de falar em nosso próprio nome; mas não acrescenta mais nenhuma condenação nem pesar a essa constatação: a ironia (é assim que ele chama agora esse modo de enunciação) é nossa sabedoria, e quem ousaria hoje proclamar verdades? Rejeitar a ironia é optar deliberadamente pela "tolice", limitar-se a si mesmo, estreitar o horizonte (cf. Estetika, p. 352): é assim que procede Dostoievski em seus escritos jornalísticos. A única outra possibilidade – mas esta nem por isso nos permite encontrar o absoluto – seria colocar-se à escuta do ser, como recomenda Heidegger (ibid., p. 354).

E impressionante ver a que ponto a argumentação desenvolvida por Bakhtin é paralela à formulada, quase na mesma época, por Jean-Paul Sartre. Num artigo de 1939, "M. François Mauriac et la liberté" (Situations 1, 1947), Sartre recusa qualquer prática romanesca em que o autor ocupasse uma posição privilegiada em relação às suas personagens; ele não utiliza o termo "monológico", mas não está longe de identificar "romance" e "dialogismo": "O romancista não tem o direito de abandonar o campo da batalha e de [...] julgar" (p. 41), deve contentar-se em apresentar suas personagens; se julgasse, se assimilaria a Deus; ora, Deus e o romance se excluem mutualmente (é isso que Mauriac não teria compreendido): "Um romance é escrito por um homem para homens. Aos olhos de Deus, que traspassa as aparências sem nelas se deter, não há romance" (p. 57). Como Bakhtin, Sartre assimila essa revolução romanesca ao nome de Dostoievski e, como ele, compara-a com a de Einstein: "Num verdadeiro romance, assim como no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado" (pp. 56-57). E, como ele, conclui pelo desaparecimento do absoluto: "A introdução da verdade absoluta" num romance só pode provir de um "erro técnico" (p. 47), pois o romancista "não tem o direito de formular juízos absolutos" (p. 46)[1].

1. É bem curioso ver que quando, trinta anos mais tarde, Sartre toma conhecimento do livro de Bakhtin ele não reconhece seu próprio pensamento, preocupado que está em refutar o "formalismo": "Acabei, por exemplo, de ler o livro de Bakhtin sobre Dostoievski, mas não vejo o que o novo formalismo — a semiótica — acrescenta ao antigo. No conjunto, o que censuro nessas pesquisas é que elas não levam a nada: não encerram seu objeto, são conhecimentos que se dissipam." (Contat e Rybalka, "Un entretien avec Jean-Paul Sartre", *Le Monde* de 14-5-1971.)

Isso não significa que Bakhtin queria que se tomasse sua posição pela de um relativista; mas não chega a explicar bem em que consiste a diferença. Gosta de comparar o pluralismo

de Dostoïevski, *tal como o estabelece, com o de Dente, uma vez que este faz ouvir, na simultaneidade ideal da eternidade, as vozes dos ocupantes de todas as esferas terrestres e celestes* (Dostoïevski, *pp. 36 e 42); Bakhtin, porém, contenta-se em anotar como um fato secundário o caráter "vertical", isto é, hierarquizado, do universo de Dante, em oposição ao mundo "horizontal" de Dostoievski, mundo da "pura coexistência"* (Voprosy, *p. 308). Ora, a djferença é imensa e, se fosse verdadeira, não se vê bem em que Dostoievski e Bakhtin, que se apresenta como seu porta-voz, escapariam ao relativismo! Se fosse esta a última palavra de Bakhtin, cumpriria realmente ver nele o representante, se não da estética romântica em sua corrente principal, pelo menos da ideologia individualista e relativista que domina a época moderna.*

Mas as coisas são um tanto mais complexas. Ao mesmo tempo que ilustra essa ideologia, Bakhtin faz ouvir uma voz muito diferente. Entretanto, aqui, ao contrário do que se passava anteriormente, entre o livro de juventude sobre o autor e o herói e a obra sobre Dostoievski, o conflito já não é aberto, não corresponde a uma sucessão no tempo, e pode-se supor que Bakhtin estivesse consciente disso. Trata-se mais de inconsistências reveladoras no que Bakhtin acha ser uma afirmação homogênea; mas talvez seja daí que vem sua mais nova contribuição.

É preciso, para encontrar este outro – terceiro! — Bakhtin, tornar a partir da interpretação que ele faz do pensamento e da posição de Dostoievski, já que estes são determinantes para as idéias do próprio Bakhtin. Depois de seu célebre discurso sobre Puchkin, em 1880, Dostoievski é interpelado por um escritor da época, Kavelin, que lhe opõe sua idéia da moralidade: age moralmente aquele que age de perfeito acordo com suas convicções. E, portanto, uma outra versão do credo relativista e individualista (cada um é seu próprio juiz), no fundo, não muito diferente daquele que Bakhtin acredita encontrar em Dostoievski. Ora, este último escreve, em seu projeto de resposta a Kavelin: "Não basta definir a moralidade pela fidelidade a suas convicções. Cumpre ainda suscitar continuamente em si a pergunta: as minhas convicções serão verdadeiras? Ora, o úni-

II

co meio de verificá-las é Cristo [...]. Não posso considerar como um homem moral aquele que queima os hereges, pois não reconheço vossa tese, segundo a qual a moralidade é a harmonia com as convicções íntimas. Isto é somente a honestidade *[...], não a moralidade. Tenho um modelo e um ideal moral – é Cristo. Pergunto: teria ele queimado os hereges? Não. Então isso significa que queimar os hereges é um ato imoral [...] Cristo cometia erros – está provado! O mesmo sentimento ardente diz: prefiro permanecer com o erro, com Cristo, do que convosco"* (Literaturnoc nasledstvo, *t. 83, pp. 674 s.).*

Logo, Dostoievski exige realmente a existência de uma transcendência, distingue honestidade (fidelidade às convicções) de verdade. Acrescenta a isso que a verdade humana deve antes ser encarnada do que permanecer uma abstração: é o sentido da figura de Cristo; essa verdade humana, encarnada, vale até mais do que a outra, e deve ser a preferida se as duas se contradizem (os "erros" de Cristo): esta é a especificidade da verdade moral.
Bakhtin conhece e cita este texto (Dostoïevski, *pp. 130-131). Porém o comentário que faz sobre ele é claramente revelador de sua interpretação de Dostoievski. "Ele prefere permanecer com o erro, mas com Cristo", escreve ele* (ibid., *p. 131), ou mais tarde:* "A *oposição entre a verdade e Cristo em Dostoievski"* (Estetika, *p. 355). A parcialidade dessa interpretação está próxima do contra-senso: Dostoievski não opõe a verdade e Cristo, mas identifica-os para opô-los à filosofia dos "pontos de vista" ou das "convicções"; sendo apenas secundariamente que opõe, no mundo moral, verdade encarnada à verdade impes-*
soal, para preferir a primeira à segunda. Contudo reconhecê-lo teria destruído a posição de Bakhtin que, num espírito muito próximo de Kavelin, afirma que "todos os heróis principais de Dostoievski são, enquanto homens de idéia, absolutamente desinteressados, na medida em que a idéia tomou realmente posse do núcleo profundo da personalidade deles" (Dostoïevski, *p. 115): isso não é basear o juízo moral na fidelidade às convicções, que compartilham o assassino Raskolnikov, a prostituta Sônia, Ivan, o cúmplice do parricida e o "adolescente" que sonha em se tornar Rothschild?*

Nos planos de um romance abandonado, A vida de um grande pecador, *Dostoievski escreve: "Mas que a idéia reinan-*

te da vida fique visível — ou seja, embora sem explicar por palavras toda a idéia reinante e deixando-a sempre enigmática, fazer de sorte que o leitor veja sempre que essa idéia é uma idéia piedosa." Bakhtin cita também esse texto (Dostoïevski, p. 132) em apoio à sua afirmação. Porém Dostoievski não diz aí que renuncia à distinção entre idéia ímpia e idéia piedosa; decide apenas não dizê-la com todas as letras e sim sugeri-la de maneira indireta. Bakhtin observa alhures: "A verdade não proferida em Dostoievski (o beijo de Cristo)" (Estetika, p. 353):

mas o silêncio de Cristo diante do Grande Inquisidor não significa renúncia à verdade; apenas esta não passa por palavras. A verdade deve ser encarnada, a verdade deve ser indireta: mas uma coisa está clara em tudo isso, é que para Dostoievski a verdade existe.

Acrescentemos a esses testemunhos de Dostoievski, citados por Bakhtin, este outro, que se encontra no Diário de um escritor para 1873. Ao comentar a peça de um autor populista, Dostoievski escreve: "O autor apaixonou-se demais por sua personagem, e nem uma só vez decidiu-se a dominá-la com o olhar. Parece-nos que não é ainda o bastante expor de uma maneira verdadeira todos os traços dados da personagem; deve-se esclarecê-la resolutamente por seu próprio ponto de vista artístico. A nenhum preço o verdadeiro artista deve manter-se em igualdade com a personagem representada, contentando-se apenas com a verdade real dele: assim, não se alcançará a verdade na impressão" (Polnoe sobranie sochinenij, t. 21, 1980, p. 97). Mas é verdade que essas frases se encontram num texto jornalístico e "bobo" de Dostoievski.

A igualdade entre o herói e o autor, que Bakhtin imputa a Dostoievski, não está somente em contradição com as intenções deste; é, para dizer a verdade, impossível em seu próprio princípio. O próprio Bakhtin quase o diz: a função da "idéia reinante", tratada na frase de Dostoievski citada anteriormente, é reduzida por ele a quase nada: "Ela deve dirigir apenas a escolha e a disposição da matéria" (Dostoïevski, p. 132); mas esse quase é enorme. Em Dostoievski, diz outro texto, "o autor não passa de um participante do diálogo (e seu organizador)" (Estetika, p. 322): mas o parêntese destrói toda a radicalidade do que foi dito antes. Se o indivíduo é o organizador do diálogo, não é apenas um mero participante.

Bakhtin parece estar confundindo duas coisas. Uma é que as idéias do autor sejam apresentadas por ele, no interior de um romance, como tão discutíveis como as de outros pensadores. A outra é que o autor esteja no mesmo plano que suas personagens. Ora, nada autoriza tal confusão, já que também é o autor que apresenta tanto suas próprias idéias quanto as das outras personagens. A afirmação de Bakhtin só poderia ser exata se Dostoievski se confundisse, digamos, com Aliocha Karamazov; poder-se-ia dizer nesse momento que a voz de Aliocha está no mesmo plano que a de Ivan. Mas é Dostoievski sozinho que escreve Os irmãos Karamazov, e representa tanto Aliocha como Ivan. Curiosamente, Bakhtin comete aqui o erro que imputa, no início de seu livro sobre Dostoievski, a todos os outros críticos: confundir Dostoievski com suas personagens. Dostoievski não é uma voz entre outras nos seus romances, é o criador único, privilegiado e radicalmente diferente de todas as suas personagens, uma vez que cada uma delas não é, justamente, senão uma voz, enquanto Dostoievski é o criador dessa própria pluralidade.

Portanto, Bakhtin percebeu bem uma particularidade da obra de Dostoievski, mas se enganou na maneira de designá-la. Dostoievski é excepcional por representar simultaneamente e no mesmo plano várias consciências, umas tão convincentes quanto as outras; mas ele não deixa de ter, enquanto romancista, uma fé na verdade como horizonte último. O absoluto pode não se encarnar numa personagem (os homens não são Cristo) e não obstante servir de idéia reguladora para a busca comum a todos. É isso que Bakhtin parece reconhecer, de modo bem indireto, quando admite que a pluralidade de consciências e a pluralidade de verdades não são forçosamente interdependentes: "Há que notar que do próprio conceito de verdade única não decorre em absoluto a necessidade de uma única e mesma consciência. Pode-se perfeitamente admitir e pensar que uma verdade única exige uma multiplicidade de consciências" (Dostoïevski, p. 107). Mas então pode-se também admitir que a pluralidade de consciências não exige a renúncia à verdade única?

Bakhtin cita e comenta longamente uma frase de Dostoievski, em que este se define não como "psicólogo" e sim como "realista em sentido superior". Isso quer dizer que não

se contenta em expressar uma verdade interior, mas que descreve homens que existem fora dele e não se reduzem a uma consciência única: os homens são diferentes, o que implica que são necessariamente vários: a multiplicidade dos homens é a verdade do próprio ser do homem. Esta é a razão profunda que atrai Bakhtin a Dostoievski, pois se tentarmos agora apreender com um único olhar a totalidade de sua trajetória intelectual, perceberemos que sua unidade se realiza nessa convicção, presente nele desde antes do livro sobre Dostoievski e até seus derradeiros fragmentos, segundo a qual o inter-humano é constitutivo do humano. *Tal seria, com efeito, a expressão mais geral de um pensamento que não se reduz em absoluto à ideologia individualista e para o qual Bakhtin não cessou de procurar o que pode nos parecer agora diferentes linguagens destinadas a afirmar um único e mesmo pensamento. Poderíamos, desse ponto de vista, distinguir quatro grandes períodos (quatro linguagens), conforme a natureza do campo em que ele observa a ação desse pensamento: fenomenológico; sociológico; lingüístico; histórico-literário. No decorrer de um quinto período (os últimos anos), Bakhtin tenta a síntese dessas quatro linguagens diferentes.*

O período fenomenológico é ilustrado pelo primeiro livro de Bakhtin, consagrado à relação entre autor e herói. Ele a considera como um caso particular da relação entre dois seres humanos e volta-se portanto para a análise desta. Mas apercebe-se então de que tal relação não pode ser considerada como contingente (podendo não existir); ela é indispensável, pelo contrário, para que o ser humano se constitua num todo, pois o acabamento só pode vir do exterior, através do olhar do outro (é também um tema familiar aos leitores de Sartre). A demonstração de Bakhtin segue dois planos da pessoa humana. O primeiro, espacial, é o do corpo: ora, meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho (ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado). O segundo é temporal e relaciona-se à "alma": apenas meu nascimento e minha morte me constituem em um todo; ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação

quantitativa dos "eu", mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro.

O período sociológico e marxista encontra seu coroamento nos três livros assinados pelos amigos e colaboradores de Bakhtin. Contra a psicologia ou a lingüística subjetivas, que procedem como se o homem estivesse sozinho no mundo, mas também contra as teorias empiristas que se limitam ao conhecimento dos produtos observáveis da interação humana, Bakhtin e seus amigos afirmam o caráter primordial do social: a linguagem e o pensamento, constitutivos do homem, são necessariamente inter-subjetivos.

***É** nos mesmos anos que Bakhtin se empenha em lançar as bases de uma nova lingüística, ou, como dirá mais tarde, "translingüística" (o termo em uso hoje seria antes "pragmática"), cujo objeto já não é mais o enunciado, mas a enunciação, ou seja, a interação verbal. Depois de haver criticado a lingüística estrutural e a poética formalista, que reduzem a linguagem a um código e esquecem que o discurso é acima de tudo uma ponte lançada entre duas pessoas, elas próprias socialmente determinadas, Bakhtin formula propostas positivas para esse estudo da interação verbal na última parte de seu* Dostoïevski *e no longo ensaio sobre "O discurso no romance". Ele analisa, em especial, a maneira pela qual as vozes dos outros (autores anteriores, destinatários hipotéticos) se misturam à voz do sujeito explícito da enunciação.*

O período histórico-literário começa em meados dos anos trinta; comportava dois grandes livros, um sobre Goethe e outro sobre Rabelais, dos quais apenas o segundo chegou até nós (encontraremos aqui a tradução de alguns trechos subsistentes do primeiro), assim como um longo ensaio geral, onde se encontra introduzida a noção de cronotopo. Bakhtin constata que a literatura sempre jogou com a pluralidade de vozes, presente na consciência dos locutores, mas de duas formas diferentes:
ou o discurso da obra é em si mesmo homogêneo, mas se opõe em bloco às normas lingüísticas gerais; ou então a diversidade do discurso (a "heterologia") se encontra representada no próprio interior do texto. É essa segunda tradição que atrai particularmente a sua atenção, tanto dentro quanto fora da literatura; daí o estudo das festas populares, do carnaval, da história do riso.

Cada uma dessas vastas explorações pode ser julgada no domínio que lhe é próprio; mas também fica claro que todas elas participam de um projeto comum. Esse projeto já não pode ser reconciliado com a ideologia individualista, responsável por tantas outras afirmações de Bakhtin, e este último tem razão de lembrar que Dostoievski está nas antípodas da "cultura da solidão principial e sem saída" (Estetika, *p. 312), da idéia do ser auto-suficiente. Para distinguir as duas doutrinas, Bakhtin opõe por vezes o "personalismo" ao "subjetivismo": este se limita ao "eu", aquele repousa na relação entre "eu" e "o outro" (cf.* ibid., *p. 370). E a comparação que lhe parece melhor evocar a concepção do mundo de Dostoievski não está em concordância com as suas outras teses, mas postula a irredutibilidade da entidade transindividual: "Se cumpre procurar para ele uma imagem para a qual tenderia todo esse mundo, uma imagem que esteja no espírito do universo intelectual do próprio Dostoievski, esta será a Igreja como comunhão de almas não confundidas, reunindo pecadores e justos"* (Dostoïevski, *p. 36). Mas a Igreja não é simples confrontação de vozes com direitos iguais, é um lugar qualitativamente distinto dos indivíduos que o ocupam e só pode existir graças a uma* ***fé*** *em comum.*

O "super-homem" existe — mas não no sentido nietzschiano de ente superior; sou o super-homem do outro, como ele o é de mim: minha posição exterior (minha "exotopia") me dá o privilégio de vê-lo como um todo. Ao mesmo tempo, não posso agir como se os outros não existissem: saber que o outro pode ver-me determina radicalmente a minha condição. A socialidade do homem funda-lhe a moral: não na piedade, nem na abstração da universalidade, mas no reconhecimento do caráter constitutivo do inter-humano. Não só o indivíduo não é redutível ao conceito, mas também o social é irredutível aos indivíduos, ainda que numerosos. E pode-se imaginar uma transgrediência que não se confunda com a superioridade pura e simples, que não me conduz a transformar o outro em objeto: é aquela que se vive nos atos de amor, de confissões, de perdão, de escuta ativa (cf. Estetika, *pp. 324-325).*

Poderemos reconhecer nessa linguagem algumas reminiscências cristãs. Sabemos que Bakhtin era, em sua vida pessoal, um crente (cristão ortodoxo). Algumas raras referências explí-

citas à religião, em seus escritos publicados, permitem reconstituir assim a sua posição. O cristianismo é uma religião em ruptura radical com as doutrinas precedentes, em especial o judaísmo, pelo fato de já não ver Deus como uma encarnação da voz da minha consciência, mas como um ser situado fora de mim que me fornece a transgrediência de que necessito. Devo amar ao próximo e não devo amar a mim mesmo, mas ele pode e deve amar-me. Cristo é o outro sublimado, o outro puro e universal: "O que devo ser para o outro, Deus o é para mim" (Estetika, *p. 52). A imagem de Cristo fornece ao mesmo tempo, portanto, o modelo da relação humana (a assimetria entre o eu e o tu e a necessária complementaridade do tu) e encarna o seu limite extremo, já que* não é senão o outro. *Tal interpretação do cristianismo se vincula à corrente cristológica, vigorosa na tradição religiosa russa e bem familiar a Dostoievski. Ora, afirma Bakhtin, o que Cristo é para os homens, Dostoievski o é para suas personagens (o que não equivale de modo algum, como se vê, a colocá-lo no mesmo plano que elas):*

"É, por assim dizer, a ação de Deus com respeito ao homem, que lhe permite revelar-se a si até o fim (num desenvolvimento imanente), condenar-se a si mesmo, refutar-se" (ibid., *p. 310).*

Portanto, o absoluto encontra realmente um lugar no sistema de pensamento de Bakhtin, ainda que ele nem sempre esteja pronto a reconhecê-lo e se trate de urna transcendência de tipo original: não mais "vertical", mas "horizontal" ou "lateral"; não mais de essência, mas de posição. Os homens só têm acesso a valores e sentidos relativos e incompletos, mas o fazem tendo como horizonte a plenitude do sentido, o caráter absoluto do valor, eles aspiram a uma "comunhão com o valor superior (ao limite absoluto)" (Estetika, *p. 369).*

Podemos voltar agora ao ponto de partida e reexaminar a posição de Bakhtin no que diz respeito à história da estética - não mais tal como ele próprio formula essa posição aqui e ali, mas tal como ela decorre de suas escolhas filosóficas mais originais. Que vem a ser a literatura? Que vem a ser a crítica? No que tange à primeira pergunta, cumpre primeiro constatar que, em sua prática, Bakhtin não se ateve à crítica da definição formalista da

literatura (para substituí-la por outra); não, ele simplesmente renunciou a procurar a especificidade literária. Não que essa tarefa perca todo o sentido a seus olhos; mas

18

esse sentido só existe em relação a uma história particular (da literatura ou da crítica) e não merece a posição central que lhe atribuíram. O que lhe parece agora muito mais importante são todos os laços que se tecem entre a literatura e a cultura, enquanto "unidade diferenciada" dos discursos de uma época (cf. Estetika, pp. 329-330). Daí seu interesse pelos "gêneros primários ", isto é, as formas de conversação, de discurso público, de trocas mais ou menos regulamentadas. Mais do que "construção" ou "arquitetônica", a obra é acima de tudo heterologia, pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros; ela perde de repente sua posição privilegiada. Portanto, Bakhtin reencontra a transtextualidade, não mais no sentido dos "métodos" formalistas, mas no sentido de um pertencer à história da cultura.

Quanto à crítica, Bakhtin anuncia-lhe (mais do que pratica) uma nova forma, que mereceria receber o nome de crítica dialógica. Poder-se-ia dizer de modo esquemático que o comentário ocidental moderno (desde, pelo menos, o Tratado teológico-político de Spinoza) se define por uma ruptura qualitativa entre o texto estudado e o texto do estudo. Se o comentário se situasse no mesmo nível do texto estudado, os dois versariam sobre o mesmo objeto e seu debate concerneria à verdade. Ao estabelecer uma ruptura radical entre os dois, o comentário renuncia à questão da verdade do texto e limita-se à do seu sentido, à descrição de suas formas e de seus funcionamentos. Desse modo, o texto estudado se torna um objeto (uma linguagem-objeto), e o comentário atinge a categoria da metalinguagem. Tal concepção, que já serve de base para a filologia clássica, encontra uma espécie de remate no estruturalismo, onde a atenção do observador se concentra nas relações materiais entre elementos constitutivos da obra; isso torna possível a formalização deles, considerada como ideal da ciência.

Para Bakhtin, tal posicionamento do problema deforma perigosamente a natureza do discurso humano. Reduzir o outro (aqui o autor estudado) a um objeto é ignorar-lhe a característica principal: a saber, que é justamente um sujeito, ou seja, alguém que fala — exatamente como estou fazendo ao dissertar sobre ele. Mas como dar-lhe de novo a palavra? Reconhecendo o parentesco de nossos discursos, vendo em sua jus-

19

taposição, não a da metalinguagem e da linguagem-objeto, mas o exemplo de uma forma discursiva muito mais familiar: o diálogo. Ora, se aceito que nossos dois discursos estão em relação dialógica, aceito também colocar-me de novo a questão da verdade. Isto não significa voltar à situação anterior a Spinoza, quando os Padres da Igreja aceitavam colocar-se no terreno da verdade porque acreditavam possuí-la. Aspira-se aqui a buscar a verdade, ao invés de considerá-la como dada de antemão:
ela é um horizonte último e uma idéia reguladora. Como diz Bakhtin: "Cumpre dizer que tanto o relativismo como o dogmatismo excluem igualmente qualquer discussão, qualquer diálogo autêntico, tornando-os seja inúteis (o relativismo), seja impossíveis (o dogmatismo)" (Dostoïevski, p. 93). Para a crítica dialógica, a verdade existe, mas não a possuímos.

Tal concepção da crítica tem importantes repercussões na metodologia de todas as ciências humanas. A especificidade do mundo humano, como já observara Montesquieu, é que os homens obedecem a leis e ao mesmo tempo agem livremente. A conformidade à lei torna-os passíveis da mesma análise que os fenômenos da natureza. Daí a tentação de aplicar ao conhecimento dos homens os métodos das ciências naturais. Mas contentar-se com isso seria esquecer o caráter duplo do comportamento humano. Ao lado da explicação por leis (para falar a linguagem da filosofia alemã do início do século XX, que Bakhtin emprega), é preciso praticar a compreensão da liberdade humana. Essa oposição não coincide exatamente com a existente entre ciências naturais e ciências humanas: não só porque estas conhecem, por sua vez, a explicação, mas também porque aquelas, como ficamos sabendo há pouco, não ignoram a compreensão; continua a ser verdade, não obstante, que uma predomina aqui e a outra ali.

O trabalho do crítico comporta três partes. Num primeiro nível, trata-se do simples estabelecimento dos fatos, cujo ideal, diz Bakhtin, é a precisão: recolher os dados materiais, reconstituir o contexto histórico. Na outra extremidade do espectro situa-se a explicação por

leis: sociológicas, psicológicas, até mesmo biológicas (cf. Estetika, *p. 343). Ambos são legítimos e necessários. Mas é entre eles, de certo modo, que se situa a atividade mais específica e mais importante do crítico e*

20

do pesquisador em ciências humanas: é a interpretação como diálogo, a única que permite recobrar a liberdade humana.

O sentido é, de fato, esse "elemento de liberdade que traspassa a necessidade" (ibid., *p. 410). Sou determinado enquanto ser (objeto) e livre enquanto sentido (sujeito). Calcar as ciências humanas sobre as ciências naturais é reduzir os homens a objetos que não conhecem a liberdade. Na ordem do ser, a liberdade humana é apenas relativa e enganadora. Mas na ordem do sentido ela é, por princípio, absoluta, uma vez que o sentido nasce do encontro de dois sujeitos, e esse encontro recomeça eternamente* (ibid., *p. 342). O sentido é liberdade e a interpretação é o seu exercício: este parece realmente ser o último preceito de Bakhtin.*

III

Os textos que compõem este livro provêm de diferentes momentos da carreira de Bakhtin.

A coletânea abre-se com trechos de um livro interrompido por Bakhtin em cerca de 1922, provavelmente sua primeira grande obra. O plano de conjunto era, como pôde estabelecer o pesquisador americano Michael Holquist, o de um tratado geral de ética e de epistemologia, intitulado provavelmente Arquitetônica da responsabilidade. *As páginas publicadas provêm da segunda parte da obra, da qual faltam o primeiro e os últimos capítulos. O texto se apresenta como a descrição fenomenológica do ato de criação, em especial da criação literária. Porém, Bakhtin descobre que a relação autor-herói não é mais do que um caso específico da relação inter-humana e volta-se para o estudo fenomenológico desta (cap.II e III), antes de retornar a questões mais estritamente estéticas e literárias (cap.IV e V). Para tornar mais fácil a leitura deste texto, acrescentamos subtítulos, que foram colocados entre colchetes.*

O texto seguinte data dos anos 1936-1938, ou seja, do período "histórico-literário" de Bakhtin. Este escrevera um livro sobre Goethe; é possível que o estudo sobre o cronotopo (publicado na coletânea anterior) fizesse parte dele. O livro não havia encontrado editor antes da guerra; durante a guerra, o manuscrito desapareceu. O que resta é um prospecto, do qual

21

encontraremos aqui dois fragmentos; e um capítulo, dedicado aos problemas de tempo e de espaço.

Todos os outros textos datam do último período "sintético" da vida de Bakhtin. O primeiro apresenta-se como o início, ou o plano, de um livro consagrado aos Gêneros do discurso; *é algo como uma síntese das reflexões lingüísticas de Bakhtin nos anos vinte. O outro é uma resposta a uma pesquisa da revista* Novy mir *sobre o estado atual dos estudos literários. O restante é constituído de notas e de fragmentos relativos a todos os assuntos que interessaram Bakhtin no decurso de sua longa vida; ora se agrupam em unidades temáticas, ora se dispersam ao sabor das associações.*

O volume russo publicado em 1979 comporta além disso: uma breve nota, primeira publicação conhecida de Bakhtin, datada de 1919 e intitulada "A arte e a responsabilidade"; trechos da primeira edição do livro sobre Dostoievski, não retomados na segunda; um projeto de revisão do livro sobre Dostoievski; em apêndice, as notas de aula de uma ouvinte de Bakhtin (o curso versava sobre o poeta russo Viatcheslav Jvanov); e nas notas, trechos de cartas e de rascunhos.

As notas do autor são assinaladas por números, as do tradutor francês por asteriscos.

Tzvetan Todorov.

O AUTOR E O HERÓI

– Titulo da edição original: *O autor e o herói na atividade estética.*
– Texto de arquivos (1920-1930), não retomado pelo autor e deixado inacabado. O manuscrito não tem título e encontra-se mutilado de sua parte inicial. A publicação original menciona as passagens *ilegíveis* (assinaladas com [il...]) assim como os *cortes* que foram praticados (assinalados com *[...]),* que estia edição reproduz.

1

O problema do herói na atividade estética

A relação do autor com o herói, tal como se inscreve em sua arquitetônica estável e em sua dinâmica viva, deve ser compreendida tanto sob o ângulo do princípio básico a que obedece, quanto sob o ângulo das particularidades individuais que ela reveste neste ou naquele autor, nesta ou naquela obra. Propomo-nos, em primeiro lugar, definir esse princípio básico, em segundo, extrair dele os processos e os tipos de individuação e, para terminar, verificar nossas posições mediante uma análise da relação do autor com o herói nas obras de Dostoievski, Puchkin e outros.

Já enfatizamos o bastante que todos os componentes de uma obra nos são dados através da reação que eles suscitam no autor, a qual engloba tanto o próprio objeto quanto a reação do herói ao objeto (uma reação a uma reação); é nesse sentido que um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam: na vida, todavia, nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao *todo do homem,* e mesmo quando o determinamos enquanto todo, definindo-o como bom, mau, egoísta, etc., expressamos unicamente a posição que adotamos a respeito dele na prática cotidiana, e esse juízo o determina menos do que traduz o que esperamos dele; ou então se tratará apenas de uma impressão aleatória produzida por esse todo ou, enfim, de uma má generalização empírica. Na vida, o que nos interessa não é o todo

do homem, mas os atos isolados com os quais nos confrontamos e que, de uma maneira ou de outra, nos dizem respeito. E, como veremos mais adiante, é ainda em nós mesmos que somos menos aptos para perceber o todo da nossa pessoa. Na obra de arte, em compensação, na base das reações de um autor às manifestações isoladas do herói, haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo. Essa reação a um todo é precisamente específica da reação estética que reúne o que a postura ético-cognitiva determina e julga e lhe assegura o acabamento em forma de um todo concreto-visual que é também um todo significante. Essa reação global ao herói é assinalada por uma posição de princípio, produtiva e criadora. De uma maneira geral, uma relação assinalada por uma posição de principio é produtiva e criadora. O que na vida, na cognição e no ato, designamos como objeto determinado, não recebe sua designação, seu rosto, senão através da nossa relação com ele: é nossa relação que determina o objeto e sua estrutura e não o contrário; é somente quando nossa relação se torna aleatória, como que caprichosa, quando nos afastamos da relação de princípio que estabelecemos com as coisas e com o mundo, que o objeto se nos torna alheio e fica autônomo, começa a se desagregar,

abandonando-nos ao reino do aleatório no qual perdemos a nós mesmos e perdemos também a determinação estável do mundo. O autor não encontra uma visão do herói que se assinale de imediato por um princípio criador e escape ao aleatório, uma reação que se assinale de imediato por um princípio produtivo; e não é a partir de uma relação de valores, de imediato unificada, que o herói se organizará em um todo: o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. Quantos véus, que escondem a face do ser mais próximo, que parecia perfeitamente familiar, não precisamos, do mesmo modo, levantar, véus depositados nele pelas casualidades de nossas reações, de nosso relacionamento com ele e pelas

situações da vida, para ver-lhe o rosto em sua verdade e seu todo. O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo. Os mecanismos psicológicos desse processo não poderiam, tais como se apresentam, ser objeto de nosso estudo, pois só temos acesso indireto a eles através do que ficou depositado deles na obra de arte; em outras palavras, só através da história ideal de um sentido e das leis que lhe regem a estruturação. Quanto a determinar a causalidade temporal, o desenvolvimento psicológico desse processo, estes são pontos sobre os quais, no conjunto, ficamos à mercê das hipóteses, e eles não têm nenhuma serventia para a estética.

Essa história ideal do sentido, um autor no-la conta somente em sua obra, e não, se for o caso, em suas confissões sobre a sua obra ou no que formular sobre o processo de seu ato criador. O que diz um autor deve ser considerado com a maior circunspecção pelas seguintes razões: a reação global de que procede o todo do objeto decorre do desempenho do ato criador e não é vivida como algo determinado - pois o que a determina se encontra precisamente no produto criado, isto é, no objeto a que essa reação deu uma forma. O autor reflete a posição emotivo-volitiva de seu herói e não a sua própria atitude para com o herói; esta, o autor a terá concretizado em um objeto, e não poderia, enquanto tal, ser objeto de análise de uma vivência reflexiva; o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato. Assim é, aliás, a natureza da vivência de qualquer ato criador: ele vive seu objeto e vive a si mesmo no objeto, mas não vive o processo da sua própria vivência; o trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procura-lo. (Os aspectos técnicos do ato criador, a perícia, são claramente perceptíveis, porém, de novo, no objeto.) E quando o artista, além da obra criada e complementarmente a esta, em-

preende falar-nos de seu ato criador, da relação criadora que ele não viveu interiormente e que se concretizava numa obra (não a viveu, ele vivia o herói), ele substitui a obra já criada por uma relação nova, mais receptiva. Quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o principio de sua relação criadora com o herói; quando o autor fala de seu herói (as confidências de um Gogol, de um Gontcharov), expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística e expressa a relação que teria com um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral, ou outro; o herói

daí em diante tornou-se independente de seu criador, e o autor, por sua vez, também se tornou independente dele — homem, crítico, psicólogo ou moralista. Se levarmos em consideração fatores aleatórios que condicionam o que diz o homem-autor ao se pronunciar sobre seus heróis, fatores tais como: sua visão atual do mundo suscetível de ter se modificado sensivelmente, suas aspirações, suas pretensões (Gogol), as considerações práticas, a crítica, etc., fica evidente que esse tipo de declaração só pode proporcionar um material incerto sobre a geração do herói. E um material que tem enorme valor biográfico e pode, também, adquirir valor estético, mas somente depois que tiver sido posto em evidência [il...] do sentido artístico da obra. O autor-criador contribuirá para nos esclarecer o homem-autor, sendo apenas depois disso que o significado do que ele disser sobre seu ato criador ficará completo e esclarecido. O herói não é o único que se separa do processo de que emana, o autor faz o mesmo. E por esta razão que cumpre destacar a produtividade, enquanto tal, da atividade criadora e da reação global ao herói: um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante; a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra.

E apenas com a condição de haver compreendido o princípio dessa reação criadora global de um autor diante do herói, de haver compreendido o princípio dessa visão do herói que o gera enquanto todo determinado em cada um de seus componentes, que se poderão determinar com rigor os critérios de conteúdo e de forma aplicáveis aos diversos tipos de heróis, conferir-lhes um valor constante e constituir uma tipologia fundamentada e sistemática deles. Nesse ponto reina, até agora, o mais completo caos na estética da criação verbal e, principalmente, na história da literatura. A todo momento, esbarramos na confusão total dos diversos tipos de abordagens e de critérios avaliativos. O herói positivo ou negativo (a relação com o autor), autobiográfico ou objetivo, idealista ou realista, a heroificação, a sátira, o humor, a ironia; o herói épico, dramático, lírico, o caráter, o tipo, a personagem; o herói romanesco; a famosa classificação dos papéis cênicos: o galã (lírico, dramático), o raciocinador, o ingênuo, etc. — todas elas classificações que não determinam o herói, não são fundamentadas, não se ajustam umas às outras, e, por sinal, falta o próprio princípio que possibilitaria ajustá-las, fundamentá-las. A abordagem mais séria desses problemas resume-se aos métodos biográficos e sociológicos, que, entretanto, não dão provas de uma compreensão formal-estética suficientemente aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói, a qual é substituída por uma relação psicológica e social, passiva e transcendente* à consciência criadora: o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social.

A prática mais corrente consiste em extrair um material biográfico de uma obra e, inversamente, em explicar uma obra pela biografia, contentando-se com uma coincidência entre fatos pertencentes respectivamente à vida do herói e à do autor. Opera-se com o auxílio de trechos que pretendem ter um sentido e, com isso, esquece-se completamente o todo do herói e o todo do autor, o que faz que se escamoteie o essencial: a for

~. *Transcendente* traduz, aqui e mais adiante, o termo *transgrediente* que Bakhtin tira da terminologia da estética alemã — sem ambigüidade terminológica possível com os empregos calcados no francês e concernentes à filosofia idealista — no capítulo III — 1-2-3, pp. 112, 120, *125.*

ma da relação com o acontecimento, a forma como este é vivido no todo constituído pela vida e o mundo. Semelhantes confrontações factuais são particularmente bárbaras, assim como a ótica pela qual se explicam uma pela outra as respectivas visões do mundo do herói e do autor. E colocam-se em paralelo a formulação abstrata de uma idéia considerada

isoladamente no autor e a idéia correspondente que se irá buscar na boca do herói, correlacionam-se as declarações políticas, sociais, de um Griboiedov e as declarações correspondentes de seu herói, Tchacki, afirma-se a similitude de suas visões sociopolíticas do mundo: assimilam-se, do mesmo modo, as opiniões de um Tolstoi e as de seu herói, Levin. Como veremos mais adiante, é impossível qualquer correspondência teoricamente fundamentada entre um herói e um autor, pois a relação é de natureza diferente. No caso que acabamos de mencionar, sempre se ignorará o princípio fundamental de uma distinção dos planos em que se situam o todo do herói e o todo do autor, se ignorará até a forma da relação com uma idéia, ou mesmo com uma visão do mundo que, em principio, constitui um todo teórico. E chega-se a discutir o herói como se se tratasse de um autor, como se fosse possível discutir ou aprovar *o que existe*, e ter-se-á esquecido a *refutação estética*. Acontece, por certo, que um autor converta seu herói no porta-voz de suas próprias idéias, segundo o valor teórico ou ético delas (político, social), com o intuito de torná-las verídicas, com o objetivo de difundi-las, mas o princípio estético da relação com o herói não é respeitado; nesses casos, ocorre mesmo assim, a despeito da vontade e da consciência do autor, um remanejamento da idéia que a fará corresponder ao todo do herói, e isso não no interior da unidade teórica de sua visão do mundo, mas no interior do todo de sua pessoa onde, junto com seu aspectofísico, com sua maneira de ser, com seu contexto de vida, essa visão do mundo que lhe é própria representa apenas um componente desse todo; em outras palavras, a propagação de uma idéia é substituída pelo que denominamos uma encarnação do sentido daquilo que existe. Quando não ocorre tal remanejamento, teremos uma inserção transliterária, não solúvel no todo da obra, e, para explicá-la, para avaliar a distância que se introduziu entre a idéia, no significado puramente teórico que ela tinha para o autor, e a forma que procurou encarná-la,

incorporá-la ao todo constituído pelo pensamento de um herói, em outras palavras, para descobrir a direção em que se efetuou esse remanejamento, será preciso ter compreendido previamente o principio estético que fundamenta a relação do autor com o herói. Não procuramos negar totalmente o valor das eventuais confrontações, que podem ser eficazes, entre as respectivas biografias do autor e do herói, entre suas visões do mundo — em se tratando de história da literatura ou de estética ~, denunciamos simplesmente o procedimento puramente factual, desprovido de qualquer principio, tal como é praticado atualmente, baseado na confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida, com total ignorância do princípio criador existente na relação do autor com o herói. Daí resulta, de um lado, a ignorância e a distorção da pessoa ética, biográfica, do autor, e, do outro lado, uma incompreensão geral do todo constituído pela obra e o autor. Servir-se de uma fonte pressupõe que se tenha compreendido seu princípio produtor; o procedimento aplicado nas ciências históricas para o estudo das fontes é insuficiente quando se trata de utilizar a obra de arte como fonte biográfica, pois é um procedimento que não leva em conta o princípio de funcionamento específico a essa fonte [il...]. Reconhecemos que o erro metodológico que denunciamos, referente à relação com uma obra de arte, afeta menos a história da literatura do que a estética da criação verbal, área em que a formação histórico-genética exerce de modo todo especial suas devastações.

Não sucede o mesmo quando a estética se situa no âmbito da filosofia geral, onde o problema da relação do autor com o herói é colocado em conformidade com um princípio básico, ainda que nem sempre seja em uma forma pura. (No momento oportuno voltaremos à tipologia dos heróis e à apreciação dos métodos biográficos e sociológicos.) Tínhamos em vista as noções: 1) de empatia *(Ein.fühlung)* pelo fato de ela comportar expressamente o princípio de uma relação estética do autor-contemplador com o objeto em geral e com o herói em particular (que foi fundamentada da maneira mais profunda em Lipps); 2) de amor estético (a simpatia social em Guyau e, numa ótica totalmente diferente, o amor estético em Cohen). Acontece que essas duas [il...] concepções têm um caráter demasiado geral e operam sem principio diferencial, quer se tra-

te das diversas formas de arte, quer do objeto específico de uma visão estética, ou seja, do herói (mais bem diferenciado em **Co**hen). Até sob o ângulo de uma estética geral, tanto um quanto o outro desses princípios não nos parecem inteiramente aceitáveis, embora tanto um como outro comportem inúmeros pontos exatos. Precisaremos levar em conta essas duas noções na seqüência de nosso desenvolvimento. Por ora, não é a ocasião de darmos uma apreciação global delas.

A estética da criação verbal ganharia em se inspirar mais na filosofia estética do que nas generalizações pseudocientíftcas da genética, tal como elas se manifestam na história da literatura. E lamentável que aquisições importantes da estética geral não tenham exercido nenhuma influência sobre a estética da criação verbal. Chega-se a registrar como que um temor ingênuo ante um eventual aprofundamento filosófico. E o que explica o nível extraordinariamente baixo em que se encontra a problemática dos fatos de literatura.

Vamos agora dar uma definição muito genérica do autor e do herói, concebidos como correlativos no todo de uma obra; depois, apresentaremos uma fórmula muito genérica da inter-relação deles, fórmula esta que será submetida a uma diferenciação e a um aprofundamento nos capítulos seguintes.

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem — é-lhe concedido como um dom — de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse *excedente,* sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber

do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece O principio de acabamento de um todo — o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. Com efeito, o herói leva uma vida cognitiva e ética, seus atos se orientam no acontecimento ético aberto da vida ou no mundo pré-dado da cognição; o autor dirige o herói e sua orientação ético-cognitiva no mundo da existência que é por principio acabado e que tira seu valor, sem levar em conta o sentido por-vir* do acontecimento, da própria diversidade de sua atualidade concreta. Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo — pelo menos no que constitui o essencial da minha vida —, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade.

A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo — sua orientação emotivo-volitiva material —, é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (éticocognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor. E nesse sentido que a objetividade estética opera numa perspectiva que a distingue da objetividade cognitiva e ética: esta depende de um juízo neutro, indiferente à pessoa e ao acontecimento e que se exerce do ponto de vista de um valor ético e cognitivo, de um significado geral, ou considerado como tal, ou que tende para esse significado geral; para a objetividade estética, o que está no centro dos valores é o todo do herói e do acontecimento que lhe concerne, aos quais serão subordinados todos os valores éticos e cognitivos; a objetividade estética engloba e inclui a objetividade éticocognitiva. É claro que os valores cognitivos e éticos não mais Poderão, por conseguinte, ser os fatores de acabamento de um

* *Pré-dado* traduz, neste texto, uma noção complexa *(zadannost')* que entra em oposiçãocombinação com (1) o *dado (dannost'),*

(2) o que *se Situa*
na frente, à espera (predstojachtcheje) cuja grafia analítica *por-vir* transmite
melhor o Sentido.

34

todo e, nesse sentido, são transcendentes à consciência, não só efetiva, mas também possível, como que prolongada em pontilhado, do herói: o autor sabe e vê mais que ele, não só na direção do olhar de seu herói, mas também nas outras direções, inacessíveis ao próprio herói; é esta precisamente a postura que um autor deve assumir a respeito de um herói.

Para encontrar o autor assim entendido numa dada obra, cumprirá separar tudo quanto serve para o acabamento do herói e do acontecimento que sua vida constitui e que é, por princípio, transcendente à consciência do herói, e, a partir daí, determinar o princípio de unidade da tensão criadora aplicada; o depositário vivo dessa unidade que fundamenta o acabamento é o autor, em oposição ao herói que, por sua vez, é o depositário da unidade que fundamenta o acontecimento aberto, que não pode ser acabado por dentro, constituído pela vida. A atividade que assegura o acabamento ao herói provoca também sua passividade, assim como a parte é passiva em relação ao todo que a engloba e lhe assegura o acabamento.

Daí decorre diretamente a fórmula geral do princípio que marca a relação criadora, esteticamente produtiva, do autor com o herói, uma relação impregnada da tensão peculiar a uma exotopia — no espaço, no tempo, nos valores — que permite juntar por *inteiro* um herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo* graças ao que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa completa, o fundo ao qual ele dá as costas, sua atitude para com o acontecimento da sua morte e do seu futuro absoluto, etc.; que permite, finalmente, proporcionar ao herói a razão de ser e o acabamento, sem levar em conta o sentido, as aquisições e os êxitos de sua própria vida orientada para a frente dele mesmo. Essa atitude do autor vai subtrair o herói ao acontecimento, singular e único, da existência, o qual engloba o herói e o autor-homem, no qual o herói poderia situar-se ao lado do autor — quer como companheiro, à sua frente, quer como adversário, quer, afinal, no interior do autor, *como ego* —, vai subtrair o herói à solidariedade em comum e à responsabilidade coletiva e vai engendrá-lo, enquanto novo homem, num novo plano da existência, onde ele não poderia nascer por própria

35

conta e pelas próprias forças, onde ele reveste uma carne nova que, para ele mesmo, não é substancial e não existe. É [il...] .a exotopia do autor, seu próprio apagamento amoroso fora do campo existencial do herói e o afastamento de todas as coisas no intuito de deixar esse campo livre para o herói e para sua vida, é a compreensão que participa no acabamento do acontecimento da vida do herói, exercendo-se a partir do ponto de vista real-coginitivo e ético de um espectador que não toma parte no acontecimento.

Essa relação, formulada aqui de uma forma um tanto quanto genérica, comporta um princípio vital e dinâmico: a exotopia é algo por conquistar e, na batalha, é mais comum perder a pele do que salvá-la, sobretudo quando o herói é autobiográfico, embora esse não seja o único caso: costuma ser tão difícil situar-se fora daquele que é o companheiro do acontecimento quanto fora daquele que é o adversário; tanto faz situar-se dentro do herói, ao seu lado ou à sua frente, todas estas são posições que, do ponto de vista dos valores, desnaturam a visão e não contribuem para completar o herói e assegurar-lhe o acabamento; em todos esses casos, os valores da vida triunfam sobre aqueles que são seus depositários. A vida do herói é vivida pelo autor numa categoria de valores diferente daquela que ele conhece em sua própria vida e na vida dos outros — participantes reais do acontecimento ético aberto, singular e único, da existência —, é pensada num contexto de valores absolutamente diferente.

Mencionarei três casos típicos do recuo que se introduz na relação simples do autor com o herói, os quais aparecem quando o herói coincide com o autor na vida, ou seja,

quando no essenXXXXcial o herói é autobiográfico.

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentes à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro. A bem dizer, na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em

conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim, levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem -— para a pura autoconsciência, de maneira imediata, tal valor não existe (para uma autoconsciência real e pura); levamos em conta o fundo ao qual damos as costas, o que não vemos nem conhecemos de maneira imediata, cujo valor não existe para nós e não é visível, significante, cognoscível senão para os outros; e, finalmente, presumimos, levamos em conta, o que se passará após nossa morte, o que é o resultado global da nossa vida e não existe, claro, senão para os outros; em suma, estamos constantemente à espreita dos reflexos de nossa vida, tais como se manifestam na consciência dos outros, quer se trate de aspectos isolados, quer do todo da nossa vida; chegamos a levar em conta o coeficiente de valor com que a nossa vida se apresenta aos outros, o qual difere profundamente daquele que a acompanha quando a vivemos para nós mesmos, em nós mesmos. Mas o que conhecemos e presumimos de nós mesmos através da visão do outro se torna totalmente imanente à nossa consciência, parece ser traduzido para a linguagem da nossa consciência, sem nela alcançar consistência e autonomia, sem romper a unidade de nossa vida orientada para frente de si mesma, para o acontecimento por-vir e que não fica em repouso e jamais coincide com a sua própria atualidade dada, presente; e quando esses reflexos chegam a consolidar-se na nossa vida, o que pode acontecer, põem em ponto morto, freiam qualquer realização e às vezes se adensam até nos fornecer nosso duplo saído da noite da nossa vida — voltaremos a isso mais adiante. Tudo quanto pode nos assegurar um acabamento na consciência de outrem, logo presumido na nossa autoconsciência, perde a faculdade de efetuar nosso acabamento e apenas amplia em nossa consciência a orientação que lhe é própria; ainda que conseguíssemos apreender o todo de nossa consciência, no acabamento que ele adquire no outro, esse todo não poderia impor-se a nós e assegurar nosso próprio acabamento, nossa consciência o registraria e o superaria, assimilando-o a uma modalidade de sua unidade que, no essencial, é pré-dada e por-vir; a última palavra pertencerá sempre à nossa consciência e não à consciência do outro; quanto à nossa consciência, ela nunca dará a si mesma a ordem de seu próprio acabamen-

to. Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que parece-nos resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida. Numa auto-objetivação estética do homem-autor em forma de herói, esse regresso a si mesmo não deve ocorrer; para o autor-outro, o todo do herói deve permanecer o todo último, é preciso separar o autor do herói/si mesmo de modo contundente, determinar a si mesmo em termos de valores puros para o outro, mais exatamente, ver em si mesmo o outro até o fim; pois, de fato, o fundo possível, imanente à consciência, não é em absoluto a combinação estética da consciência de um herói com seu fundo: este deve ressaltar uma consciência em seu todo, por mais profunda e vasta que ela seja, ainda que ela percebesse o mundo inteiro e nela o tornasse imanente, o processo estético deve proporcionar-lhe um fundo que lhe seja transcendente, o autor deve encontrar um ponto de apoio fora dessa consciência para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado —um herói. Assim também, meu próprio aspecto físico refletido através do outro não é, de maneira imediata, o aspecto físico de um herói.

E quando o autor perde essa posição de valores que lhe assegura sua exotopia ao herói,

observam-se três tipos básicos de relação com o herói, com grande número de variantes no interior de cada um desses tipos. Sem antecipar a seqüência de nossa exposição, assinalaremos aqui apenas seus traços mais genéricos.

Primeiro caso: o autor fica sob o domínio do herói cuja orientação emotivo-volitiva material, cuja postura cognitivo-ética no mundo possuem tanto prestígio para o autor que este não pode ver o mundo e as coisas a não ser pelos olhos do herói e não pode viver sua própria vida a não ser pelo interior do herói; o autor não encontra, entre seus próprios valores, um ponto de apoio estável e convincente fora do herói. Claro, para que o todo artístico, ainda que inacabado, possa mesmo assim se concluir, serão necessários fatores de acabamento, e, por conseguinte, o autor deverá necessariamente encontrar um meio de situar-se fora do herói (em geral, o herói não está sozinho e, no caso que analisamos, a relação do autor só se estabelece com o herói principal), senão obteremos um tratado de filoso-

fia ou uma introspecção-confissão* ou então, finalmente, a tensão ético-cognitiva encontrará sua resolução na vida através do ato-ação. Contudo, esses pontos de apoio situados fora do herói, aos quais o autor, queira ou não queira, deve recorrer, não terão um caráter fundamental, serão aleatórios e indecisos; esses pontos de apoio de uma exotopia movediça flutuarão, sendo ocupados apenas relativamente a certas fases da evolução do herói que não tardará a desalojar o autor da posição que este ocupava provisoriamente, obrigando-o a procurar outra às cegas; esses pontos de apoio aleatórios costumam ser fornecidos ao autor pelas outras personagens com as quais o autor se identificar, reproduzindo-lhes o enfoque emotivo-volitivo que as liga ao herói autobiográfico, na esperança de se libertar de seu herói, ou seja, dele próprio. Num processo desse tipo, as modalidades de acabamento são díspares e pouco convincentes. Por vezes, quando logo de saída o combate é desesperado, o autor, para manter-se fora de seu herói, contenta-se com pontos de apoio convencionais que se prendem às técnicas puramente formais de narração e de composição; o resultado é uma obra de produção mecânica e não de criação, o estilo como conjunto operante de procedimentos de acabamento degenera em convencionalismo. Precisemos que isso não se deve a uma concordância ou discordância entre as idéias do autor e as do herói: para encontrar um ponto de apoio fora do herói, não é necessário nem suficiente combater seus pontos de vista; a tensão de uma discordância vivida de maneira interessada e peremptória é tão ineficaz, em termos de estética, quanto uma adesão interessada ao herói. O necessário e encontrar, a respeito do herói, uma posição tal que sua visão do mundo, com o que ela pode ter de certo ou de errado, de bem ou de mal — indiferentemente — se reduza a não ser mais que um componente do todo concreto existencial, intuitivamente perceptível, que ele constitui; o necessário é centrar os valores no dado maravilhoso da existência do herói, após tê-los subtraído às coerções do pré-dado; é, não o escutar e concordar com ele, mas vê-lo por inteiro, em toda a plenitude de sua atualidade presente, e admirá-lo — o que não compromete em nada a importância de uma postura ético-cognitiva sus-

* *Introspecção~confissâo* traduz, aqui e mais adiante, uma palavra composta bakhtiniana *(samootchiot-ispoved',j,* literalmente, auto-relato-confissão

cetível de acarretar uma concordância ou discordância que, longe de se perderem, guardam toda a sua importância, limitando-se, todavia, a não ser mais que um componente do todo constituído pelo herói; a admiração é pensada e se organiza em tensão; a concordância e a discordância só significam a integridade, sem com isso a esgotar, da posição ocupada pelo autor a respeito do herói. No caso que analisamos, essa posição singular é a única de onde é possível ver o todo do herói e o mundo enquanto componente que o cerca, o delimita, e contra o qual ele se destaca; essa posição exotópica ao herói não tira a estabilidade e a força de convicção de uma visão completa de que pode beneficiar-se um autor, da qual decorre, entre outras coisas, uma particularidade específica ao todo artístico do caso preciso que estudamos; o fundo não é trabalhado, não é visto distintamente pelo autor-contemplador e

nos é dado de modo hipotético, incerto, de dentro do herói, do mesmo modo que nos é dado o da nossa própria vida. Às vezes esse fundo está totalmente ausente: fora do herói e de sua consciência, nenhum elemento da realidade está estabilizado; o herói não é aparentado com o fundo do qual ele se destaca (com um ambiente e com um modo de vida, com a natureza, etc.), não se insere num todo artístico necessário, não se movimenta como todo ser vivo se movimenta contra o fundo de um cenário inerte e imóvel; não haverá fusão orgânica entre a posição interior, ético-cognitiva, do herói e sua expressividade externa (seu aspecto físico, sua voz, sua maneira de ser, etc.), pois como esta o envolve como uma máscara, fortuita e não-essencial, ou então não atinge relevo algum, o herói não fica voltado para nós, só o vivemos de dentro dele; os diálogos, tais como sucedem entre seres orgânicos, concretos — cujas modalidades significantes, necessárias à execução artística, estão a cargo dos rostos, das roupas, da mímica, da ambiência da vida, e que ultrapassam o contexto de uma dada cena — começam a degenerar em debates interessados cujos valores são centralizados no objeto debatido; e, finalmente, os constituintes que funcionam como elementos de acabamento não ficam unificados, os traços do autor se dispersam e não lhe asseguram a unidade, o autor pode ser substituído por uma figura convencional. E a esse tipo que pertencem quase todos os heróis de Dostoievski, certos heróis de Tolstoi (Pedro, Levin), de Kierkegaard, de

Stendhal e de outros escritores cujos heróis tendem em parte aos extremos desse tipo de personagem.

Segundo caso: o autor tem o domínio do herói, introduz nele princípios de acabamento, a relação do autor com o herói se torna, em parte, a relação do herói consigo mesmo. O herói empreende determinar a si mesmo, a autoprojeção do autor se entranhou na alma do herói e nas suas palavras.

Esse tipo de herói pode evoluir em duas direções. Primeiro, o herói não é autobiográfico e o princípio de autoprojeção que o autor insuflou nele é apto para assegurar-lhe o acabamento; se, no primeiro caso que analisamos, era a forma que se perdia, neste, é o realismo da postura emotivo-volitiva do herói em sua vida que perde sua força de convicção. Assim é o herói do pseudoclassicismo cuja postura interior é submetida a um acabamento exclusivamente artístico: na menor de suas manifestações — ato, mímica, sentimento, fala — o herói jamais se desvia do princípio estético de que emana. Segundo, o herói é autobiográfico: tendo assimilado a autoprojeção do autor que lhe assegura o acabamento, a reação global que lhe assegura uma forma, o herói a incorpora à sua própria vivência e a supera; esse tipo de herói é refratário a qualquer acabamento interno, supera interiormente tudo o que poderia determiná-lo totalmente e que ele considera inadequado a si mesmo, vivência qualquer integridade acabada como uma limitação e lhe opõe um mistério interior indizível. “Você acredita que estou inteiro aqui”, parece dizer, “você acredita estar vendo tudo o que sou? O essencial, em mim, você não pode nem ver, nem ouvir, nem conhecer.” Um herói assim é infinito para o autor, ou seja, ele sempre renasce e sempre exige novas formas de acabamento que ele próprio destrói com sua autoconsciência. É o herói do romantismo: o romântico teme trair-se através de seu herói e deixa-lhe sempre em alguma parte, dentro dele, uma espécie de respiradouro por onde o herói poderá escapulir para elevar-se acima de sua própria forma de acabamento.

Terceiro caso: o herói é seu próprio autor, pensa sua vida esteticamente, parece representar um papel; diferentemente do herói romântico infinito e do herói impenitente de um Dostoievski, tal herói é auto-satisfeito e seu acabamento repleto de segurança.

A relação do autor com o herói, tal como a caracterizamos em linhas muito gerais, fica mais complexa e varia de acordo com os fatores de ordem ético-cognitiva que determinam o todo do herói e que, como vimos, são indissociáveis da forma artística em que um herói se encarnará. Assim, a orientação emotivo-volitiva material de um herói pode ser valiosa para o autor de um ponto de vista cognitivo, ético, religioso, e então teremos a heroificação; essa orientação pode ser denunciada pelo fato de pretender indevidamente ser importante, e então teremos a sátira, a ironia, etc. Tudo o que é transcendente à autoconsciência do herói

e que serve para seu acabamento pode ser utilizado para um ou outro desses fins (satírico, heróico, humorístico, etc.). Assim, encontraremos uma satirização que joga com o aspecto físico, uma zombaria das ambições ético-cognitivas que jogam com a expressividade externa determinada pelo que em geral ela tem de demasiado humano, mas encontraremos, da mesma forma, uma heroificação que se fundamenta no aspecto físico (a monumentalidade na escultura); o plano de fundo, o que se passa às costas do herói e não lhe é visível nem conhecido, pode tornar risíveis sua vida e suas pretensões: um pequeno homem contra o fundo imenso do universo, um pequeno saber contra um fundo de ignorância, a certeza de ser o centro de tudo, de ser excepcional, confrontada com uma idêntica certeza nos outros — em todos esses casos, o fundo é utilizado para desnudar, mas também pode adornar, ser utilizado para heroificar o herói que sobe ao palco. *Mais adiante veremos como a satirizaçâo e a ironia sempre supõem uma possibilidade de serem vividas, ou seja, possuem um grau menor de exotopia.*

Trataremos de demonstrar, antes de mais nada, que os elementos que asseguram o acabamento estético do herói são valores que lhe são transcendentes, que esses elementos são inorgânicos na autoconsciência do herói e não participam do mundo da sua vida que procede de seu interior, que não participam, em outras palavras, do mundo que é o do herói vivo fora do autor — que esses elementos não são vivenciados como valores estéticos pelo herói — e, para terminar, de estabelecer a relação existente entre esses constituintes e os constituintes formais externos: a imagem e o ritmo.

Um único e mesmo participante não pode ocasionar o

acontecimento estético; uma consciência absoluta que não conta com nada que lhe seja transcendente, que esteja situado fora dela mesma e a delimite por fora, não se presta a um processo estético, só é possível participar dela, mas não vê-la como um todo acabado. O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc.); quando não há herói, ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual).

II

A forma espacial do herói

1. *[O excedente da visão* estética.]

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos.

Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem.

Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros (e, correlativamente, uma certa carência — o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim, mas isso não é essencial para nosso propósito pois, em minha vida, a inter-relação *“eu-o*

outro” é concretamente irreversível); tudo isso é compensado pelo conhecimento que constrói um mundo de significados comuns, independente dessa posição concreta que um indivíduo é o único a ocupar, e onde a relação *“eu* e *todos os Outros”* não é absolutamente não-invertível, pois a relação *“eu* e *o outro”* é, no abstrato, relativa e invertível, porque o sujeito cognoscente como tal não ocupa um lugar concreto na existência. Porém esse mundo unificado do conhecimento não poderia ser percebido como o único todo concreto que abarcasse toda a diversidade das propriedades existenciais, do mesmo modo que percebemos o que temos diante dos olhos, pois a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe um contemplador único e encarnado, situado num dado lugar; o mundo do conhecimento e cada um de seus elementos só podem ser pensados. Da mesma forma, uma emoção interior e o todo da vida interior podem ser vivenciados concretamente — percebidos internamente — seja na categoria do *eu-para-mim,* seja na categoria do *outro-para-mim;* em outras palavras, seja como vivência própria, seja como vivência desse outro único e determinado.

A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair o fato de que o sujeito desse ato e dessa contemplação artística ocupa na existência um lugar concreto, único.

O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. Esses atos podem ser infinitamente variados em função da infinita diversidade das situações em que a vida pode colocar-nos, a ambos, num dado momento. Mas em toda parte e sempre o excedente da minha atividade existe e seus componentes tendem a uma constância estável. O que nos interessa aqui não são atos que, em virtude de seu sentido externo, implicam a mim e ao outro no acontecimento singular e único da existência e visam à modificação efetiva do acontecimento e do outro que nele se inscreve enquanto constituinte do acontecimento — estes são atos-ações propriamente éticos; o que nos importa são os atos de *contemplação* — atos, pois a contemplação é algo ativo e produtivo — que não ultrapassam o âmbito do dado representado pelo outro e se limitam

a unificar e a ordenar esse dado; os atos de contemplação, que decorrem do excedente da minha visão interna e externa do outro, são, precisamente, atos propriamente estéticos. O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. Quando tenho diante de mim um homem que está sofrendo, o horizonte da sua consciência se enche com o que lhe causa a dor e com o que ele tem diante dos olhos; o tom emotivo-volitivo que impregna esse mundo das coisas é o da dor. Meu ato estético consiste em vivenciá-lo e proporcionar-lhe o acabamento (os atos éticos —ajudar,

socorrer, consolar — não estão em questão aqui). O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar — ver e conhecer — o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele (como, de que forma é possível essa identificação? Vamos deixar este problema psicológico de lado, limitemo-nos a admitir como incontestável o fato de que, até certo ponto, essa identificação é possível). Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive; faltará, nesse horizonte, toda uma série de fatos que só são acessíveis a partir do lugar onde estou; assim, aquele que sofre só terá, de sua expressividade externa, uma percepção parcial que ele, por sinal, só conhecerá através da linguagem de suas sensações internas: ele não vê a dolorosa tensão de seus músculos, o finito plástico de seu corpo, a expressão dolorosa de seu rosto, e não vê o céu azul contra o qual se desenha para mim sua imagem externa marcada de dor. E mesmo que ele visse o que vejo — se se encontrasse na frente de um espelho, por exemplo —, não teria um enfoque emotivo-volitivo apropriado a essa visão que, em sua consciência, não se situaria como ela se situa na consciência do contemplador. No meu processo de identificação, devo abstrair-me do significado autônomo dos fatos que são transcendentes à consciência do outro e que utilizarei a ti-

tulo de informação, como dispositivo técnico que me permite identificar-me com ele; a expressividade externa abre-me o acesso ao interior do outro, permite-me fundir-me com ele por dentro. Mas será a fusão interna o objetivo principal da atividade estética para a qual a expressividade externa não seria mais que um meio, uma fonte de informação? De modo algum: para dizer a verdade, a atividade propriamente estética nem sequer começou. Com efeito, vivida internamente, a situação daquele que sofre pode levar a um ato ético — ajuda, reconforto, especulação cognitiva — e, de qualquer modo, após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais. A rigor, uma identificação com o outro que acarrete a perda do lugar que somos os únicos a ocupar fora do outro é quase impossível e, em todo caso, totalmente desprovida de utilidade e de sentido. Quando me identifico com o outro, vivencio *sua* dor precisamente na categoria do *outro,* e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência. Relacionar o que se viveu ao outro é a condição necessária de uma identificação e de um conhecimento produtivo, tanto ético quanto estético. A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nos mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro, quando o completamos com o que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde então se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de *acabamento:* a postura do corpo que nos transmitia a sua dor tornou-se um valor puramente plástico, uma expressão que encarna e acaba a dor expressa e num tom emotivo-volitivo que já não é o da dor; o céu azul que o emoldura tornou-se um componente pictural que traz solução à dor.

E todos esses valores que acabam a imagem do outro, eu

os extraio do excedente de minha visão, vontade e sentimento. Cumpre assinalar que os processos que nos levam à identificação com o outro, a completá-lo e a acabá-lo, não se situam necessariamente numa sucessão cronológica e apenas estamos procurando salientar a distinção de sentido que diferencia essas operações, estreitamente entrelaçadas na nossa vivência do outro. Uma obra de criação verbal conserva esses dois aspectos na menor de suas palavras que tem uma função dupla: guia o processo de identificação e proporciona o

princípio de acabamento ao outro, sendo possível o predomínio de um desses dois aspectos. Procuraremos, em primeiro lugar, examinar os valores plástico-picturais de ordem espacial que são transcendentes à consciência do herói e de seu mundo, à sua orientação ético-cognitiva, e que se prendem a um acabamento efetuado de fora, a partir da consciência que o outro terá dele —o autor-contemplador.

2. [A *exterioridade (o aspecto físico).]*

Vamos examinar, em primeiro lugar, o problema do *aspecto físico* enquanto conjunto dos componentes expressivos que constituem o corpo humano. Como vivemos o nosso próprio aspecto físico e como vivemos o aspecto físico do outro? Em que plano da vivência se situa seu valor estético? Estas são as questões em que basearemos a nossa análise.

Não há dúvida de que meu aspecto físico não entra no horizonte concreto de minha visão efetiva, com exceção dos raros casos em que, como Narciso, contemplo meu reflexo na água ou no espelho. Meu aspecto físico, a expressividade do meu corpo, são vividos por mim internamente; é somente como fragmentos díspares, ligados à minha percepção interna, que minha exterioridade é captada no campo das minhas sensações externas e, acima de tudo, no campo da minha visão; mas essas sensações externas não representam a minha última instância, mesmo quando me acontece perguntar-me se trata realmente de meu próprio corpo, e a resposta só me é fornecida por minha percepção interna que assegura também a unidade das imagens fragmentárias que tenho da minha expressividade externa e as traduz em linguagem interna. A percepção é feita

assim: num mundo constituído em um todo que me é visível, audível e tangível, não encontro minha exterioridade expressa enquanto objeto que constitui um todo igualmente externo, objeto entre os outros objetos; encontro-me na fronteira do mundo que vejo e aí não sou aparentado com o nível plástico-pictural. Se meu pensamento situa meu corpo no mundo exterior como um objeto entre os outros objetos, minha visão efetiva não pode vir em auxílio do meu pensamento fornecendo-lhe uma imagem correspondente.

Ë só nos voltarmos para a imaginação criadora, para o devaneio sobre nós mesmos, e logo nos convenceremos de que ela não utiliza o aspecto físico, não evoca sua imagem finita. O mundo de meu devaneio se dispõe à minha frente, semelhante ao horizonte que se oferece à minha visão efetiva, e eu figuro nesse mundo como personagem principal que seduz os corações, cobre-se de glória, etc., sem ter, com isso, a menor representação da minha imagem externa, ao passo que a imagem das outras personagens que povoam meu devaneio, ainda que sejam personagens secundárias, se apresenta com uma nitidez em geral impressionante, que chega a transmitir a expressão dos seus rostos — espanto, admiração, medo, amor —, mas aquele a quem se dirige o medo, a admiração, o amor, ou seja, eu, este não o vejo, vivo meu eu por dentro. Mesmo quando sonho com meus encantos externos, não tenho necessidade de uma representação de mim mesmo, registro apenas o resultado da impressão sobre os outros. De um ponto de vista plásticopictural, o mundo do devaneio se assemelha ao mundo da percepção efetiva; nele tampouco, a personagem principal não é expressa externamente, não se situa no mesmo plano das outras personagens: enquanto estas últimas são expressas *externamente,* a personagem principal, por sua vez, é vivida *por dentro.* O devaneio não preenche as lacunas da percepção efetiva e não tem de preenchê-las. O escalonamento dos planos em que se situam as personagens do devaneio aparece com especial clareza no caso do devaneio erótico: a heroína, objeto do desejo, atinge nele um grau supremo de nitidez externa, o herói — a personagem do devaneador —, tomado em seu desejo e em seu amor, vive a si mesmo por dentro, sem a menor expressividade externa. Encontramos a mesma multiplicidade no sonho (onírico). Ora, se começo a contar meu devaneio ou meu sonho

a alguém, sou levado a transpor a personagem principal para o plano em que se situam as outras personagens (mesmo quando a narrativa é feita na primeira pessoa), ou, pelo menos, preciso levar em conta o fato de que todas as personagens da minha narrativa, inclusive eu, serão percebidas num mesmo plano plástico-pictural pelo ouvinte, para quem todas as personagens são *o outro*. Ë isso que diferencia o mundo da criação artística do mundo do devaneio e da vida real: num dos casos, todas as personagens são representadas num mesmo plano plástico-pictural da visão, no outro, o herói principal — eu —não é representado externamente e não necessita de sua imagem. Revestir de uma carne externa essa personagem principal da vida e do devaneio é a principal tarefa do artista. Por vezes, à leitura primária de um romance, o leitor ingênuo substitui a percepção artística pelo devaneio, um devaneio que não é mais seu devaneio livre, e sim o devaneio passivo, determinado pelo romance, que o leva a identificar-se com o protagonista cujo acabamento e, acima de tudo, o aspecto físico vai ignorar e cuja vida vivenciará como se ele próprio fosse o herói.

Podemos tentar imaginar a nossa própria imagem externa, perceber-nos de fora, traduzir-nos em termos de expressividade externa a partir da sensação interna que temos de nós mesmos: está longe de ser fácil e requer um esforço específico, diferente daquele que fazemos quando tentamos evocar o rosto meio esquecido de alguém que conhecemos pouco; o problema que se coloca não é o de uma memória insuficiente de nosso aspecto físico, mas o do princípio segundo o qual a nossa imagem externa nos opõe uma espécie de resistência. Ë simples convencer-se, mediante uma auto-observação, de que o primeiro resultado dessa tentativa será o seguinte: minha imagem, que represento para mim visualmente, vai de início adquirir um contorno indeciso e fixar-se ao meu lado, vivida internamente, e, quando muito, ela se destaca da minha autopercepção interna e desvia-se um pouco para longe de mim; tal como um baixo-relevo, ela se destaca do plano da minha percepção interna sem conseguir separar-se totalmente dela; é um pouco como se eu me tivesse desdobrado sem me dividir completamente: o cordão umbilical da minha percepção liga a expressividade externa à sensação interna que tenho de mim mesmo. Será necessário um novo esforço para imaginar minha pessoa *diante de*

mim mesmo e para separar-me completamente de minha percepção interna. Por menos que se consiga essa representação, o que mais impressiona nessa imagem externa de si mesmo é ela ser *vazia*, *ilusória* e solitária. Como explicar isso? A explicação é simples: não temos, a respeito dessa imagem, a abordagem emotivo-volitiva adequada que poderia dar-lhe vida e incluí-la na unidade exterior do mundo plástico-pictural. As reações que percebem e estruturam a expressividade do outro— admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio, etc. —estão orientadas para a nossa frente e não são diretamente aplicáveis a nós mesmos; estruturo meu eu interior — meu eu que ama, quer, sente, vê, conhece — de dentro, em categorias de valores totalmente diferentes e que não são diretamente aplicáveis à minha expressividade externa. Ora, minha percepção interna e minha própria vida se inserem em meu eu que imagina e vê, não no eu imaginado e visto; não disponho em mim de uma reação emotivo-volitiva capaz de dar vida ao meu próprio aspecto externo e de contê-lo, daí esse vazio e essa solidão que o caracterizam.

Para dar vida à minha imagem externa e para fazê-la participar do todo visível, devo reestruturar de alto a baixo a arquitetônica do mundo de meu devaneio introduzindo-lhe um fator absolutamente novo, o da validação emotivo-volitiva da minha imagem a partir do outro e para o outro; porque, dentro de mim mesmo, tenho apenas a minha própria validação interna, uma validação que não posso projetar sobre minha expressividade externa, pois esta é separada da minha percepção interna, o que faz com que me pareça ilusória, num vazio absoluto de valores. Entre minha percepção interna — de onde procede minha visão *vazia* — e minha imagem externa, é absolutamente necessário introduzir, tal como um filtro transparente, o filtro da reação emotivo-volitiva — amor, espanto, piedade, etc. — que um outro pode ter para comigo. E a visão que obterei através desse filtro interno

de outra alma, reduzida à categoria de instrumento, que dará vida à minha exterioridade e a fará participar do mundo plástico-pictural. Não devo transformar o possível depositário dessa reação de valor do outro a mim mesmo num ser determinado; este eliminaria no mesmo instante minha imagem externa do campo da minha representação e ocuparia o lugar dela, pois é a ele que eu verei-

eu que estou, normalmente, situado na fronteira do campo de minha visão — com a reação a mim mesmo que ele expressa, e ele introduziria, ademais, uma determinação ficcional em meu devaneio no qual ele se dotaria de um papel de participante; ora, eu preciso é de um autor que não participe do acontecimento imaginário. O que importa é transpor-me da linguagem interna de minha percepção para a linguagem externa da expressividade externa e entrelaçar-me por inteiro, sem resíduo, na textura plástico-pictural da vida, enquanto homem entre outros homens, enquanto herói entre outros heróis. É fácil substituir essa tarefa por uma tarefa especulativa: não há nada mais simples para meu pensamento do que me situar no mesmo plano que os outros, pois em meu pensamento abstraio-me do lugar que eu — único homem a podê-lo — ocupo na existência e abstraio-me também da unicidade visível-concreta do mundo; é por isso que o pensamento não conhece as dificuldades inerentes à auto-objetivação ética e estética.

A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de uma força efetiva, real, de cujo interior seja possível ver-se enquanto outro.

Na realidade, quando contemplo minha imagem externa naquilo que a faz viver e participar de um todo exterior vivo- pelo prisma dos valores da alma do outro possível, essa alma do outro, despojada de autonomia, essa alma-escrava, introduz algo de falso e de totalmente alheio ao acontecimento-existência ético: não é uma geração produtiva e enriquecedora na medida em que carece de qualquer valor autônomo, é um produto fictício que turva a pureza óptica da existência; nesse caso opera-se como que uma substituição óptica, cria-se uma alma sem lugar, um participante sem nome e sem papel. É óbvio que não é pelos olhos de qualquer outro fictício que verei meu verdadeiro rosto; captarei apenas uma máscara. Devo dar a esse filtro de uma reação viva do outro uma consistência e uma autonomia fundamentadas, substanciais, autorizadas, devo convertê-lo num autor responsável. A operação é comprometida pela gratuidade que ela comporta para mim: de volta a mim mesmo, não devo fazer um uso pessoal de seu julgamento. Não está na hora de aprofundar esses problemas num ponto em que tratamos exclusivamente do aspecto físico. É óbvio que meu aspecto físico, enquanto valor estético, não é um fato

imediato de minha consciência e se situa na fronteira do mundo plástico-pictural. Na qualidade de protagonista de minha vida — real ou imaginária — vivencio-me, por princípio, num plano diferente daquele em que se situam as outras personagens da minha vida e do meu devaneio.

A visão que temos de nosso aspecto físico quando nos olhamos no espelho é de natureza totalmente particular. Visivelmente, vemo-nos sem mediação. Ora, não é nada disso; permanecemos em nós mesmos e só vemos o nosso reflexo, um reflexo que não poderia, de maneira imediata, tornar-se um componente de nossa visão e de nossa vivência do mundo: vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação — um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho é sempre deturpada pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós

mesmos; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma; daí essa expressão particular de nosso rosto tal como a vemos no espelho e que não temos na vida. Essa expressão de nosso rosto refletido no espelho se compõe de certo número de expressões que remetem a planos totalmente diferentes de nossa postura emotivo-volitiva, os quais são: 1) a expressão de nossa postura emotivo-volitiva real, tal como está manifesta no momento dado e está fundamentada no contexto da nossa vida; 2) a expressão do julgamento do outro possível, da alma fictícia, não localizada; 3) a expressão de nossa atitude para com um julgamento desse outro possível: satisfação, insatisfação. A relação que temos com nosso aspecto físico não é de ordem estética e só se refere ao efeito que eventualmente podemos causar nos outros — naqueles que nos vêem de maneira imediata — em outras palavras, nosso julgamento não é feito para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros. Finalmente, a esses três tipos de expressão, pode-se ainda acrescentar aquela que desejaríamos ver em nosso rosto, não para nós mesmos, naturalmente, mas para os outros: na frente

de um espelho, quase sempre posamos, adotando esta ou aquela expressão que nos parece essencial e desejável. Tais são as diversas expressões que, no nosso rosto refletido no espelho, entram em luta e em simbiose fortuita. Nunca é nossa alma, singular e única, que se encontra expressa no acontecimento-contemplação: sempre se introduz um segundo participante —o outro fictício, o autor não fundamentado e não autorizado; não estou sozinho quando me olho no espelho, estou sob o domínio de outra alma. Acontece até que essa outra alma se condense até atingir uma espécie de autonomia: minha frustração, à qual vem juntar-se a insatisfação motivada por meu próprio aspecto físico, dá consistência ao outro — ao autor possível do meu aspecto físico; podemos desconfiar desse outro, odiá-lo, querer destruí-lo: ao tentar lutar contra seu julgamento, condensamo-lo até instaurar sua autonomia, seu ser localizado na existência.

A primeira tarefa do artista que trabalha no auto-retrato consiste precisamente em *eliminar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível porque o artista se situa fora de si mesmo, encontra um autor autorizado e fundamentado em seu princípio: trata-se do autor-artista que como tal triunfa sobre o artista-homem. Em todo caso, parece que sempre é possível distinguir o auto-retrato do retrato a partir das características do rosto que conserva algo de ilusório e que dá a impressão de não englobar o homem em sua totalidade. O homem que ri no auto-retrato de Rembrandt sempre provoca em mim uma impressão quase aterrorizante, assim como o auto-retrato de Vrubel, estranhamente imbuído de distanciamento.

Dar uma imagem completa do seu próprio aspecto físico é muito mais difícil para o herói autobiográfico de uma obra de criação verbal, quando essa imagem se insere no desenvolvimento polimorfo da dinâmica romanesca, quando ela deve cobrir o homem inteiro. Que eu saiba, não há uma única obra importante em que tentativas desse tipo tenham chegado a bom termo, mas são muitas as tentativas parciais: algumas delas são o auto-retrato infantil de Puchkin, Irtenev de Tolstoi, Levin também de Tolstoi, o homem do subterrâneo de Dostoievski, etc. A criação verbal não apresenta (o que aliás é impossível) a perfeição pictural do aspecto físico suscetível de entrelaçar-se aos outros aspectos do homem constituído em um todo, tal como o estudaremos mais adiante.

Uma fotografia oferece apenas material para o cotejo, e, também nela, o que vemos é o nosso reflexo sem autor. Esse reflexo, é verdade, não reproduz a expressão do outro fictício, ou seja, é mais puro do que nosso reflexo no espelho, mas nem por isso é menos fortuito, artificial, e não expressa nossa postura emotivo-volitiva na existência. E um material bruto que não se Incorpora à unidade de nossa própria experiência da vida, por falta do princípio que lhe permitiria a incorporação.

Não sucede o mesmo com o retrato executado por um artista que tem prestígio para nós. Nele temos realmente uma janela que se abre para o mundo onde nunca vivemos, nele

vemos realmente no mundo do outro, através do outro impregnado de pureza e de integridade, desse outro que é o artista, e esta é uma visão que equivale a uma adivinhação e comporta algo de determinante. Pois o aspecto físico deve englobar-conter e acabar o todo da alma — o todo da postura emotivo-volitiva e ético-cognitiva no mundo —,, e essa função, o aspecto físico só a assume para outrem; para mim, é-me impossível sentir me englobado e expresso pelo aspecto físico, e minhas reações emotivo-volitivas não se alojam numa imagem concluída de mim. Não é na categoria do *eu* mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um todo plástico-pictural.

O aspecto físico não deve ser considerado isoladamente na obra de criação verbal. Certa lacunosidade do retrato pictural nela se encontra compensada por fatos que se relacionam com o aspecto físico e são pouco acessíveis, ou inacessíveis, às artes plásticas, tais como: o andar, os modos, a expressão cambiante do rosto ou do corpo num ou noutro momento de uma vida, a expressão do tempo irreversível de uma vida em seu desenrolar, a expressão do crescimento paulatino do homem que passa pela expressividade externa das idades; as imagens da juventude, da maturidade, da velhice, em sua continuidade plástico-pictural — todos estes aspectos que a expressão pode englobar e que constituem a história do homem exterior. Para a minha consciência, essa imagem global está dispersa na vida e não penetra no campo da minha visão do mundo exterior senão fortuitamente, de forma fragmentária, pois faltam-lhe

precisamente a unidade externa e a continuidade. O homem não pode juntar a si mesmo num todo exterior relativamente concluído, porque vive a sua vida na categoria de seu eu. Não é por falta de material no plano de sua visão externa — ainda que sua insuficiência seja considerável- mas por falta de um principio valorativo interno que lhe permitisse, de dentro de si, ter uma abordagem para sua expressividade externa. Espelho, fotografia, auto-observação nada mudarão. Na melhor das hipóteses, obtém-se uma falsificação, um produto estético criado de modo interesseiro, a partir do outro possível, desprovido de autonomia.

É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência.

3. [A *exterioridade da configuração espacial.]*

Uma importante particularidade da visão exterior, plástico-pictural, refere-se à percepção das *fronteiras exteriores que configuram* o homem. Essa percepção é indissociável do aspecto físico: registra uma relação com o homem exterior e com o mundo exterior que engloba e circunscreve o homem no mundo. A consciência vive suas próprias fronteiras exteriores de uma maneira diferente, vive-as numa relação consigo mesma. Apenas o outro pode, de maneira convincente, no plano estético (e ético), fazer-me viver o finito humano, sua materialidade empírica delimitada. Num mundo que me é exterior, o outro se oferece por inteiro à minha visão, enquanto elemento constitutivo deste mundo. A cada instante, vivo distintamente todas as fronteiras do outro, posso captá-lo por inteiro com a visão e o tato; vejo o traçado que lhe delimita a cabeça, o corpo contra o fundo do mundo exterior; no mundo exterior, o outro se mostra por inteiro à minha frente e minha visão pode esgotá-lo enquanto objeto entre os outros objetos, sem que nada venha ultrapassar o limite de sua configuração, venha romper sua unidade plástico-pictural, visível e tangível.

Não sucede o mesmo com a experiência que tenho de mim, que nunca me propiciará uma visão assim, nitidamente delimitada, de minha própria configuração externa. Faltam-

me não só os meios de uma percepção efetiva, mas também as noções que permitiriam construir um horizonte onde eu possa figurar por inteiro, sem resíduo, de modo totalmente circunscrito. No tocante à percepção efetiva, nada há que provar: situo-me *na fronteira* do horizonte da minha visão, o mundo visível estende-se à minha frente. Ao virar a cabeça em todas as direções, obtenho uma visão do espaço que me cerca de todos os lados e em cujo centro eu me situo, mas não verei a mim mesmo cercado por esse espaço. No tocante às noções, as coisas são um tanto mais complexas. Já vimos que, embora eu não esteja habituado a representar-me a minha própria imagem, consigo, à custa de certo esforço, representar-me essa imagem, delimitada de todos os lados, claro, como se se tratasse de outro. Porém essa imagem não é, internamente, convincente: não deixei de vivenciar-me por dentro, e essa vivência não me larga, ou, mais exatamente, permaneço nela e não a introduzi na imagem da minha própria representação. Justamente essa idéia de que estou aqui por inteiro, e que, fora desse objeto assim delimitado, não existo, é que nunca é convincente em mim mesmo: o coeficiente necessário a uma percepção e a uma representação da minha própria expressividade externa é igual àquele vinculado à minha consciência de não estar aqui por inteiro. Enquanto a representação que tenho do outro corresponde à visão total que tenho efetivamente dele, a representação que tenho de mim é uma construção da mente e não corresponde a nenhuma percepção efetiva. O essencial daquilo que constitui a vivência real de mim mesmo permanece além da minha visão exterior.

Essa diferença entre a percepção que tenho de mim e a percepção que tenho do outro é compensada pelo conhecimento, ou, mais exatamente, o conhecimento ignora essa diferença, do mesmo modo que ignora a singularidade do sujeito cognoscente. No mundo *unificado* do conhecimento, não posso colocar-me enquanto *eu-para-mim* em oposição a todos os homens do passado, do presente e do futuro con-

cebidos como *outros* para mim. Muito pelo contrário, sei que sou delimitado, tanto como todos os outros, e que o outro se vivencia por dentro, sem poder, por força de princípio, encarnar-se para si mesmo em sua própria expressividade externa. Esse conhecimento é, entretanto, inapto para fundamentar a realidade de uma visão e de uma percepção efetivas que faria com que o mundo concreto se tornasse mundo de um único sujeito. A forma concreta da vivência real do homem emana de uma correlação entre as categorias representativas do *eu* e do *outro;* as formas do *eu* através das quais sou o único a vivenciar-me se distinguem fundamentalmente das formas do *outro* através das quais vivencio a todos os outros sem exceção. Vivencio o *eu* do outro de um modo totalmente diferente daquele como vivencio meu próprio *eu.* Trata-se de uma distinção essencial não só para a estética, mas também para a ética. Basta lembrar o princípio da disparidade dos valores entre *eu* e o *outro* do ponto de vista da moral cristã: não se deve amar a si mesmo, mas deve-se amar ao outro, não se deve ser indulgente consigo mesmo, mas deve-se ser indulgente com o outro; de uma maneira geral, deve-se aliviar o outro de seus fardos e assumi-los para si mesmo. Dá-se o mesmo com o altruísmo que confere à felicidade do outro um valor totalmente diferente do conferido à felicidade pessoal. Teremos a ocasião de voltar ao solipsismo ético no prosseguimento de nossa exposição.

Do ponto de vista da estética, o importante é que sou, para mim mesmo, o sujeito de qualquer atividade, seja ela qual for — visão, audição, percepção, pensamento, sentimento, etc. —, e procedo, por assim dizer, de mim mesmo em minha vivência que é orientada para a frente de mim, para o mundo, para o objeto. Para o objeto com que estou confrontado, sou o sujeito. Não se trata da correlação gnosiológica entre o sujeito e o objeto, mas da correlação existente entre mim — que sou o único sujeito — e todo o resto do mundo que, para mim, é não só objeto de conhecimento e de sentimento, mas também objeto de vontade e de emoção. Para mim, o outro está inteiro no objeto, e seu *eu* não passa de objeto para mim. Posso recordar-me de mim mesmo, posso perceber-me parcialmente através de um sentimento externo, posso converter-me em meu próprio objeto de desejo e de sentimento, ou seja, converter-me em meu próprio objeto. Mas, nesse ato de auto-objetivação,

não coincidirei comigo: meu *eu-para-mim* estará no ato de objetivação e não no produto; estará no ato da minha visão, da minha sensação, do meu pensamento, e não no objeto visto ou sentido. Não me alojo por inteiro no objeto, supero qualquer objeto na qualidade de sujeito ativo. O que nos interessa aqui não é o aspecto cognitivo dessa posição que forneceu a base ao idealismo, mas a vivência concreta de uma subjetividade que o objeto é inapto para esgotar — o que foi perfeitamente compreendido e assimilado pela estética romântica (a ironia em Schlegel) — em oposição à objetividade pura do outro. O conhecimento introduz uma correção segundo a qual eu, que sou o único a ser, não sou, para mim, um *eu* absoluto ou um sujeito gnosiológico. O que faz que eu seja eu mesmo, que seja um homem determinado — determinado no espaço, no tempo, no meu destino, etc. — em oposição a todos os outros homens, é igualmente objeto e não sujeito do conhecimento (Rickert). Em todo caso, o idealismo torna intuitivamente convincente a vivência de si mesmo e não a vivência do outro, sendo esta mais convincente no espírito do realismo e do materialismo. O solipsismo, que aloja o mundo inteiro dentro da minha consciência, pode ser intuitivamente convincente, ou ao menos compreensível, mas seria intuitivamente de todo incompreensível alojar o mundo inteiro e a mim mesmo na consciência do outro que, de modo não menos evidente, é somente uma parte ínfima do mundo imenso. Não posso vivenciar-me por inteiro no interior de um objeto visível e tangível, externamente delimitado, e não posso coincidir completamente com esse objeto; mas quando se trata do outro, é realmente assim que mo represento: tudo quanto conheço de seu interior, e que parcialmente vivencio, alojo-o na imagem externa que tenho dele, como num receptáculo que conteria seu eu, sua vontade, seu conhecimento. Para mim, o outro está concentrado e contido por inteiro em sua imagem externa, enquanto à minha própria consciência, percebo-a como algo que engloba e abarca o mundo e não como algo alojado nele [il...] Quando se trata de outrem, a imagem externa pode ser vivenciada como uma imagem exaustiva e acabada, quando se trata de mim, essa imagem não será nem exaustiva nem acabada.

Para afastar qualquer mal-entendido, salientamos mais uma vez que não estamos tratando aqui dos problemas de cog-

59

nição — da relação da alma com o corpo, da consciência com a matéria, do idealismo com o realismo, etc. O que nos importa é a vivência concreta, seu poder de convicção puramente estética. Poderíamos dizer que, do ponto de vista de uma vivência pessoal, o idealismo é intuitivamente convincente e que, do ponto de vista de uma vivência que tenho do outro, o materialismo é que seria intuitivamente convincente (sem levantar novamente a questão dos fundamentos filosófico-cognitivos dessas correntes). Em termos de valores, o traçado das fronteiras do corpo basta para proporcionar a configuração e o acabamento *ao outro*, ao passo que esse mesmo traçado não basta para circunscrever-me, pois minha vivência engloba qualquer fronteira, qualquer corporalidade, ampliando-me mais além de qualquer delimitação, e minha consciência elimina o poder de convicção plástica da minha imagem.

Donde se segue que, na minha experiência, apenas o outro é vivenciado por mim como algo aparentado, entrelaçado ao mundo e concordante com ele. O homem enquanto fenômeno natural é vivenciado de forma intuitivamente convincente apenas no outro. Para mim mesmo, não sou inteiramente aparentado ao mundo exterior, e há sempre algo em mim que posso opor a ele. E precisamente minha atividade interna, minha subjetividade, que se opõe ao mundo exterior percebido como objeto, sem que eu possa situar-me nele; minha atividade interna opera fora do mundo. Para minha vivência interior disponho sempre dessa saída que é o ato [il...] tenho como que uma saída de emergência que me permite escapar ao dado integral da natureza. *O outro* [il...] é intimamente ligado ao mundo, quanto a *mim*, sou ligado à minha atividade interior, fora do mundo. Nos momentos em que me pertenço, tudo o que é objetivo em mim — os fragmentos da minha expressividade externa, o que, em mim, é *já-aqui*, atual, presente, o eu que contém meu pensamento sobre mim, meu

sentimento de mim- deixa de expressar-me para mim, começo a incluir-me integralmente no próprio ato de pensamento que contém minha visão e meu sentimento. Não me alojo por inteiro em nenhum contexto exterior capaz de conter-me. Encontro-me, por assim dizer, na tangente relativamente a qualquer contexto dado. O espaço que me é dado tende para um centro interior a-espacial; no outro, tudo tende a ocupar seu próprio dado espacial.

60

Em vista dessa particularidade específica da minha vivência concreta do outro, coloca-se o problema estético de proporcionar a razão de ser a uma finitude dada, circunscrita, sem sair dos limites de um mundo exterior espácio-sensorial, igualmente dado; é apenas no tocante ao outro que a apreensão cognitiva e o sentido de uma razão de ser ética são vividos em sua insuficiência e em sua indiferença à singularidade concreta da imagem, na medida em que a expressividade externa, substancial em minha vivência do outro e não-substancial em mim mesmo, encontra-se aí contornada.

A atividade estética que me é própria — não a do artista-criador, mas a que me compete na vida em que a estética e a não-estética se confundem — e que encobre sincreticamente algo como uma imagem plástica criativa, expressa-se em toda uma série de atos irreversíveis que só podem proceder de mim e estabelecem o outro em seus valores e em seu acabamento externo — atos tais como o abraço, o beijo, etc. E através da vivência de tais atos que aparece melhor a propriedade criadora e a irreversibilidade deles. Através desses atos, atualizo o privilégio de minha posição fora do outro, e em virtude disso a consistência que ele adquire em seus valores se torna uma realidade tangível. De fato, só ao outro eu posso abraçar, beijar e só dele posso captar amorosamente todas as fronteiras: o finito frágil do outro, seu acabamento, sua existência-aqui-e-agora são internamente perceptíveis para mim e parecem assumir a forma de meu abraço; nesse ato, a existência exterior do outro ganha vida nova, adquire novo sentido, alcança novo plano de existência. Só ao outro eu posso cobrir com minha atividade, só dele posso aflorar os lábios com meus lábios, só dele posso abraçar o corpo inteiro e a alma alojada *nele.* Tudo isso, não me é dado viver no tocante a mim mesmo, e, aliás, trata-se menos da impossibilidade física do que da *falsidade* emotivo-volitiva da transferência de tais atos a si mesmo. Enquanto objeto exterior a ser abraçado, beijado, a existência circunscrita do outro se torna, na ordem dos valores, um material resistente e pesado, que tem peso interior [il...] um material para ser trabalhado e moldado com o intuito de proporcionar a forma plástica a determinado ser, não como espaço físico finito e circunscrito de forma igualmente física, mas como espaço de acontecimentos vivo, estético, esteticamente finito e circunscrito.

61

É claro que abstraímos aqui o elemento sexual que turva a pureza estética desses atos irreversíveis que estimamos serem reações simbólico-estéticas ao todo constituído pelo ser humano de quem, quando lhe abraçamos o corpo, abraçamos também a alma encerrada nesse corpo e que se expressa por ele.

4. [A *exterioridade do ato.]*

Vamos examinar agora o comportamento do homem, o *ato,* tal como ele se desenrola no mundo espacial. De que modo são vividos o ato e o espaço na consciência do sujeito? De que modo é vivido o ato do outro? Em que plano da consciência se situa seu valor estético? Tais são as questões que serão objeto de nossa análise.

Já apontamos anteriormente que os fragmentos da expressividade externa só são incorporados ao eu através de uma vivência interior que corresponde a eles. De fato, quando, por uma razão qualquer, minha própria realidade é questionada, quando já não sei se estou sonhando ou não, a visão do meu corpo não basta para resolver essa dúvida,

precisarei fazer um movimento qualquer, beliscar-me; ou seja, para verificar minha realidade devo traduzir minha corporalidade na linguagem das sensações internas. Se um acidente vier a privar-me do uso de um membro, da perna por exemplo, esta me parecerá alheia, embora, na imagem externa, visual, de meu corpo, ela sem dúvida alguma pertença ao meu todo. Um fragmento do meu corpo, que me é dado de fora, deve ser vivido por mim de dentro, sendo somente com essa condição que ele pode fazer parte de mim; e se a tradução na linguagem das sensações internas não ocorrer, não estou longe de rejeitar o dado fragmento como não pertencente ao meu corpo, e sua relação íntima comigo é rompida. Essa vivência puramente interna do corpo e de seus membros é particularmente importante na realização de um ato que sempre estabelece um vínculo entre mim e o objeto exterior, amplia o alcance da minha ação física.

È fácil verificar em si mesmo que, no momento da realização de um ato, a expressividade externa é o que menos fixa a atenção: pegar um objeto não implica a imagem externamente acabada da mão, mas a sensação muscular, vivida internamente,

que corresponde à mão — o objeto não implica a imagem externamente acabada, mas a vivência perceptível, a sensação muscular que corresponde à resistência do objeto, ao seu peso, à sua consistência, etc. O visível apenas completa o que é vivido no interior e não tem, muito provavelmente, senão uma importância secundária para a realização do ato. A consciência é orientada pelo objetivo e por seus meios de realização. Os meios empregados para atingir tal objetivo são vividos internamente. As vias utilizadas pela realização de um ato são vias puramente internas e a continuidade dessa via também é puramente interna (Bergson). Se eu faço qualquer movimento determinado da mão — pego um livro na estante, por exemplo— não sou o movimento externo da minha mão, a via visível que ela utiliza, a posição que adota durante seu movimento relacionado com os objetos que estão no meu escritório, tudo isso entra na minha consciência em forma de fragmentos fortuitos, de pouca utilidade ao ato, e comando minha mão de dentro. Quando caminho na rua, estou internamente orientado para frente, calculo e avalio internamente todos os meus movimentos. Acontece-me, claro, de ter necessidade de ver certas coisas com nitidez, até mesmo coisas que fazem parte de mim mesmo, mas essa visão externa que acompanha a realização do ato é sempre interessada: ela só capta o que é diretamente vinculado ao ato e, por isso, destrói a plenitude do dado visível das coisas, O presente, o dado, o determinado peculiar a um objeto visível que se situa em meu raio de ação é, quando da realização do meu ato, desagregado e decomposto pelo que está por-vir, pelo que é futuro, pelo que ainda está apenas por realizar-se, no tocante ao objeto dado, por meu ato: o objeto é registrado na ótica de minha vivência interna futura; ora, é a ótica mais injusta para com o acabamento externo próprio do objeto. Vamos desenvolver o exemplo dado há pouco: estou caminhando na rua, vejo que alguém vem direto ao meu encontro, depressa pulo para o lado para evitar o choque; na minha visão dessa pessoa, havia para mim, no primeiro plano, a presunção de um possível choque, que eu vivi internamente—sendo essa própria presunção feita na linguagem das sensações internas — e daí resultou, diretamente, o pulo para o lado, comandado de dentro. O objeto, situado no raio de uma ação intensa, é percebido quer como um possível obstáculo,

uma pressão, como uma possível dor, quer como um possível apoio, para a mão, para o pé, etc. — sendo tudo isso registrado na linguagem das sensações internas; é justamente isso que decompõe o dado externo, acabado, do objeto. Assim, a realização de um ato externo tem como base a sensação interna que dissolve ou então anexa a si tudo o que tem a sua própria expressão externa e ela impede qualquer acabamento do objeto exterior em um dado visível, tanto em mim como fora de mim.

A fixação na exterioridade própria pode até ser fatal à realização de um ato que ela pode comprometer. Por ocasião de um salto difícil e arriscado, nada mais perigoso do que seguir o movimento das pernas: é preciso concentrar-se no interior e prever os movimentos

de dentro. A primeira regra, no esporte, e olhar para frente e não olhar a si mesmo. No momento de um ato difícil e perigoso, retraio-me inteiro até não ser mais do que pura unidade interior, deixo de ver e de ouvir o que quer que seja exterior, reduzo-me a uma pura auto-percepção.

A imagem externa do ato, em sua relação com as coisas do mundo exterior, nunca é dada ao executante. Se tais elementos se insinuam na consciência do executante, é infalivelmente para frear o ato, para deixá-lo em ponto morto.

O ato, procedente do interior da consciência atuante, nega qualquer autonomia aos valores do que é dado, já-aqui, atual, acabado, e elimina o presente das coisas em nome do seu próprio futuro presumido de dentro. O ato se insere no mundo de um futuro presumido internamente . O *objetivo* do ato, situado no futuro, desagrega as coisas do mundo exterior, o *plano* da realização futura desagrega o *corpo* das coisas na sua atualidade. Todo o horizonte da consciência fica impregnado e dissolvido em sua estabilidade pela presunção da realização futura.

Daí se segue que a verdade artística do ato expresso e percebido do exterior, o entrelaçamento orgânico que o incorpora à textura externa da existência, a relação harmoniosa que o integra a um fundo, enquanto conjunto das coisas do mundo, que tudo isso é, por principio, transcendente à consciência do próprio executante e só se realiza numa consciência situada fora dele e que não participa do ato marcado por seu próprio objetivo e por seu próprio sentido. Só posso compreender e dar forma artística ao ato do outro; dentro de mim, meu ato não se

64

presta a uma forma e a um acabamento artístico. Tratamos aqui, claro, da concepção puramente plástico-pictural do ato.

As caracterizações plástico-picturais do ato exterior — epítetos, metáforas, comparações, etc. — jamais se realizam na consciência do executante e jamais coincidem com a verdade interna do objetivo e do sentido do ato. Todas as caracterizações artísticas transpõem o ato para outro plano, para outro contexto de valores, onde o sentido e o objetivo do ato se tornam imanentes ao acontecimento da sua realização, ficam a cargo do processo que pensa a expressividade externa do ato, que, em outras palavras, transpõe o ato do horizonte inerente ao executante para o horizonte inerente ao contemplador exotópico.

Se as caracterizações plástico-picturais tivessem de estar presentes na consciência do próprio executante, o ato imediatamente perderia a seriedade coerciva de seu objetivo, de sua necessidade real, a novidade e a produtividade do que está por realizar-se, e degeneraria em *jogo* e em *gesto.*

Quando analisamos a descrição de um ato, constatamos que a perfeição e a força de convicção de sua imagem plástico-pictural se situam num contexto de sentido tornado caduco, transcendente à consciência do executante no momento do ato, e nós mesmos, leitores, não ficamos internamente envolvidos pelo objetivo e pelo sentido do ato — senão, o mundo das coisas se introduziria na consciência do executante que vivemos internamente, e sua expressividade externa se encontraria desagregada — nada esperamos do ato e não temos nenhuma expectativa dele no futuro *real* que é substituído pelo futuro *artístico,* sempre artisticamente predeterminado. A forma artística do ato é vivenciada fora do tempo do acontecimento da minha vida, de um tempo marcado pela fatalidade. E no interior desse tempo, não há ato que se me apresente sob seu aspecto artístico. Uma caracterização plástico-pictural desativa o futuro real no qual se insere a fatalidade de meu destino, pois ela só introduz um passado e um presente delimitados, a partir dos quais não há acesso ao futuro vivo, incerto.

As modalidades de acabamento plástico-pictural de um ato são, por princípio, transcendentes ao objetivo e ao sentido irremediavelmente marcados pela necessidade e pela gravidade. O ato artístico opera seu acabamento sem levar em conta o ob-

65

jetivo e o sentido, numa esfera em que estes deixam de ser as únicas forças motrizes de

minha atividade; ora, isso só é possível, e internamente fundamentado, no tocante ao ato do outro, quando meu horizonte completa e acaba seu horizonte desagregado pelas necessidades coercivas do objetivo que o ato persegue.

5. [O corpo interior.]

Examinamos o que caracteriza, no tocante ao outro, a vivência peculiar à autoconsciência no que diz respeito a: 1) a exterioridade física, 2) as fronteiras externas — a configuração espacial — do corpo, 3) a exterioridade do ato físico. Temos agora de fazer uma síntese desses três constituintes, que isolamos abstratamente, para reuni-los no todo único dos valores que é o corpo do homem, ou seja, temos de colocar o problema do corpo pelo ângulo dos valores. Pela própria razão de se referir aos valores, está claro que o problema não poderia ser colocado do ponto de vista das ciências naturais, da biologia ou da psicologia que se interessam pela relação entre a psicologia e a fisiologia, tampouco poderia ser relacionado com os problemas correspondentes da *Filosofia natural.* O problema só pode ser colocado nos planos ético, estético e, em parte, religioso **[...]**
O que tem extrema importância para a problemática de que tratamos é a posição única que o corpo, enquanto valor, ocupa num mundo concreto, único, relativamente ao sujeito. Meu corpo é, basicamente, um corpo interior, o corpo do outro é, basicamente, um corpo exterior**.**

Meu corpo interior — por fazer parte da minha autoconsciência — oferece um conjunto de sensações orgânicas internas, de necessidades e de desejos reunidos ao redor de um centro interior: o que é exterior é registrado de forma fragmentária, não alcança autonomia e pertence à minha unidade interna por intermédio de um equivalente interno. Não posso reagir de modo imediato ao meu corpo exterior: o tom emotivo-volitivo daquilo que se relaciona com meu corpo está sempre vinculado às possibilidades e aos seus estados internos —dor, prazer, paixão, satisfação, etc. Posso amar meu próprio

corpo, sentir por ele algo como ternura, mas isso apenas significa o desejo constante que tenho dos estados e das emoções que se realizam através do meu corpo, e esse amor nada tem em comum com o amor que tenho pela exterioridade individualizada do outro. O caso de Narciso é interessante por ser a exceção que caracteriza e esclarece uma lei. Posso viver o amor do outro por mim, posso querer ser amado, posso imaginar e presumir o amor do outro por mim, mas não posso, de maneira imediata, amar a mim mesmo enquanto outro. Do fato de eu importar-me comigo da mesma forma que me importo com o outro que amo, não decorre que minha relação emotivo-volitiva comigo mesmo seja da mesma natureza de minha relação com o outro, ou seja, que me amo enquanto outro: o tom emotivo-volitivo que, em ambos os casos, leva a uma ação idêntica — importar-se com — é radicalmente diferente. Não se pode amar ao próximo como a si mesmo, ou, mais exatamente, não se conseguiria *amar* a si mesmo como se ama ao próximo, apenas se pode transferir o conjunto dos atos que, normalmente, são realizados em benefício de si mesmo. O direito e a moral jurídica não se estendem à minha reação emotivo-volitiva interna e exigem somente que certo número de atos exteriores, realizados em meu próprio beneficio o sejam igualmente em benefício de outrem. Não se trata de transferir para o outro a relação axiológica interna mantida consigo mesmo, trata-se de elaborar uma relação emotivo-volitiva absolutamente nova com o outro como tal — uma relação a que chamamos amor e que é impossível viver a respeito de si mesmo. Há uma diferença qualitativa entre meus sofrimentos, meus temores, minhas alegrias e os sofrimentos, os temores e as alegrias que sinto pelo outro. Daí a distinção de princípio que aparece na classificação moral desses sentimentos. O egoísta age *como* se seus atos emanassem do amor que tem por si mesmo, ora, é claro que ele não vive nada que se assemelhe ao amor ou à ternura para consigo mesmo pelo próprio fato de não conhecer esses sentimentos. O instinto de conservação prende-se a um escopo emotivo-volitivo frio e duro que não comporta o menor elemento de

caridade-misericórdia ou de estética.

O valor da minha pessoa exterior, em seu todo (e, principalmente, meu corpo exterior, o único ponto que nos interessa

67

aqui) não passa de um valor de empréstimo que estruturo, mas não vivo de maneira imediata.

Assim como posso tender, de maneira imediata, à minha preservação, ao meu bem-estar, defender minha vida a qualquer preço, até mesmo aspirar ao poder e à submissão dos outros, ao passo que não posso viver-me de maneira imediata, enquanto pessoa jurídica, pelo próprio fato de que a pessoa jurídica nada mais significa senão a segurança de ser reconhecido pelos outros, uma segurança que vivo como uma obrigação que lhes compete (uma coisa é defender, por vias de fato, a própria vida contra a agressão — isso, os animais também fazem —, outra é viver o *direito* à vida, à segurança e à obrigação que os outros têm de respeitar esse direito) — do mesmo modo, a vivência interna do meu corpo se distingue de um reconhecimento de seu valor externo pelos outros e de meu direito a ser aceito e amado pelos outros através da minha exterioridade. Ora, é isso que me vem dos outros como uma dádiva, como uma graça que não poderia ser fundamentada ou compreendida internamente; é possível ter a segurança desse valor, mas é impossível vivenciar intuitiva e evidentemente esse valor externo de meu corpo a que só posso pretender. Dispersos em minha vida, todos os atos de atenção, de amor, que me vêm dos outros e reconhecem meu valor, como que modelam para mim o valor plástico de meu corpo exterior. Com efeito, assim que o homem começa a viver-se por dentro, encontra na mesma hora os atos — os de seus próximos, os de sua mãe— que se dirigem a ele: tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. E nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu *nome*, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos; as primeiras palavras, as mais autorizadas, que falam dela, as primeiras a determinarem sua pessoa, e que vão ao encontro da sua própria consciência interna, ainda confusa, dando-lhe forma e nome, aquelas que lhe servem para tomar consciência de si pela primeira vez e para sentir-se enquanto *coisa-aqui*, são as palavras de um ser que a ama. As palavras amorosas e os cuidados que ela recebe vão ao encontro da sua percepção interna e nomeiam, guiam, satisfazem — ligam ao mundo exterior como a uma resposta, diríamos, que demonstra o interes-

68

se que é concedido a mim e à minha necessidade — e, por isso, diríamos que dão uma forma plástica ao infinito “caos movediço” da necessidade e da insatisfação no qual ainda se dilui todo o exterior para a criança, no qual se dilui e se afoga também a futura díade de sua pessoa confrontada com o mundo exterior. Essa díade, os atos amorosos e as palavras da mãe contribuem para revelá-la com seu tom emotivo-volitivo que impregna o clima em que se individualiza e se estrutura a personalidade da criança, um clima imbuído de amor no qual ela encontrará seu primeiro movimento, sua primeira postura no mundo. A criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma; assim ela emprega, para falar da sua vida, das suas sensações internas, os hipocorísticos que lhe vêm da mãe: tem sua “babá”, faz sua “naninha”, tem “dodói”, etc., e, dessa maneira, determina a si mesma e a seu próprio estado através da mãe, através do amor que ela lhe traz na qualidade de destinatária de seus favores, de suas carícias, de seus beijos. Sua forma parece trazer a marca do abraço materno. De dentro de si mesmo, sem passar pelo outro que o ama, nunca o homem começaria a usar hipocorísticos, e estes, de qualquer modo, não expressariam fielmente o tom emotivo-volitivo real de uma vivência pessoal e de uma relação direta consigo mesmo: é acima de tudo de dentro de si mesmo que

nunca se tem “dodói”, mas se tem “dor”. Só posso empregar uma forma hipocorística com referência ao outro, expressando com isso a relação — real ou desejada — desse outro comigo.

[il...] sinto uma necessidade absoluta de amor que apenas o outro, a partir do lugar que só ele pode ocupar *fora de* mim, é capaz de saciar, por dentro; esta necessidade, é verdade, desmantela por dentro minha auto-suficiência, sem me proporcionar ainda uma forma que me valide *por fora*. Sou, para comigo, profundamente *frio*, até em meu instinto de conservação.

Esse amor da mãe e dos próximos que desde a infância proporciona, de fora, a forma ao homem, proporciona, ao longo de toda a sua vida, consistência ao seu corpo interior, sem lhe dar, é verdade, uma imagem intuitivo-evidente de sua exterioridade; mas o torna, todavia, detentor de um valor poten-

69

cial desse corpo que não poderia ser atualizado senão pelo outro.

O corpo do outro é um corpo exterior e seu valor, que atualizo de modo intuitivo-visual, me é dado de maneira totalmente imediata. O corpo exterior se unifica e adquire forma mediante as categorias cognitivas, éticas e estéticas, mediante o conjunto de seus componentes externos visíveis e tangíveis que nele representam valores plásticos e picturais. Minhas relações emotivo-volitivas com o corpo exterior do outro são imediatas, e é apenas numa relação com o outro que vivo de maneira imediata a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um nível de valores totalmente diferentes, inacessíveis à percepção interna e à visão fragmentária que tenho de mim mesmo. Apenas o outro é *encarnado* para mim em termos de valores e de estética. A esse respeito, o corpo não é algo que baste a si mesmo, tem necessidade do *outro,* de outro que o reconheça e lhe proporcione sua forma. Apenas o corpo interior — a carne pesada — é dado ao homem, o corpo exterior do outro é apenas pré-dado e deve ser objeto de uma atividade criadora.

O enfoque sexual do corpo do outro é de um tipo particular e, como tal, é incapaz de desenvolver uma energia plástico-pictural que proporcione uma forma, incapaz de criar um corpo concebido como um todo exterior artístico, finito, autônomo. O corpo exterior do outro se desagrega para ser apenas uma modalidade de meu corpo interior, só tendo valor em função das possibilidades corporais internas que ele faz reluzir à minha frente — concupiscência, prazer, satisfação —, das possibilidades internas que diluem a resistência de seu acabamento externo. Num enfoque sexual, meu corpo e o do outro se fundem em uma carne, mas essa carne *una* só pode ser interior. E verdade que essa fusão em uma única carne é o limite ao qual tende minha relação sexual, em toda a sua pureza, mas, na realidade, intervém um fator estético, referente à admiração do corpo exterior, e, por conseguinte, uma energia criadora de formas; contudo, nesse caso, se essa energia cria valores artísticos é para um uso interessado e não com vistas à sua plenitude e à sua independência.

Pusemos em evidência o que distingue o corpo exterior do corpo interior — o corpo do outro e o meu próprio corpo -

70

no contexto fechado de uma vida concreta que um homem é o único a viver, para quem a relação “eu e o outro” é irreversível e dada de uma vez por todas.

Vamos agora examinar como se apresenta o problema dos valores ético-religiosos e estéticos do corpo do homem na sua história, tentando ver com clareza graças à distinção que estabelecemos.

Em todas as concepções éticas, religiosas e estéticas que atingiram certo desenvolvimento e perfeição e têm importância histórica, o corpo é antes generalizado do que diferenciado, e, quando o é, é infalivelmente em função da predominância do corpo interior ou do corpo exterior, do ponto de vista subjetivo ou objetivo, conforme nos

baseamos em nossa própria vivência ou na vivência do outro; no primeiro caso, o fundamento é a categoria dos valores do *eu,* à qual se vinculará *o outro,* e, no segundo, a categoria do *outro,* que englobará a *mim* também.

No primeiro caso, o processo que preside à elaboração de uma concepção do homem (o homem como valor) pode expressar-se assim: o homem sou eu, tal como me vivo, e os outros são como eu. No segundo caso, o homem são os outros. Ora a singularidade da experiência pessoal é diminuída, sob a influência da experiência dos outros, ora a singularidade da experiência do outro é diminuída sob a influência e em proveito da experiência pessoal. Trata-se apenas, naturalmente, de uma predominância de um ou de outro desses princípios na elaboração dos valores, pois ambos os princípios fazem parte integrante do todo do homem.

É óbvio que nos casos em que a categoria do *outro* desempenha um papel determinante para a elaboração da concepção do homem, o que predomina é a apreciação positiva. e estética do *corpo:* o homem é um ser *encarnado* que tem um significado plástico-pictural; quanto ao corpo interior, ele está a reboque do corpo exterior do qual apenas reflete os valores e tira sua sacralidade. Assim é o homem na Antigüidade, na época de seu desabrochar. Então, todo o corporal é sacralizado através das categorias do *outro,* é vivido como algo valioso e com significado imediato; a determinação dos valores peculiares a si próprio é submetida a uma determinação exterior através do outro e para o outro, o *eu-para-mim* é dissolvido no *eu-*

para-o-outro. Quanto ao corpo interior, ele é percebido como um valor biológico (o valor biológico do corpo sadio é vazio, carente de autonomia, e ele não gera nada produtivo na criação, nada significante no domínio da cultura, pode apenas refletir outro valor, de natureza diferente, particularmente um valor estético, ao passo que ele próprio se situa ´´aquém da cultura``) **.** A projeção gnosiológica e o puro idealismo estão ausentes (Husserl). Zelinski. O elemento sexual não predomina, pois é contrário à plasticidade. É somente com as bacantes que começa a afluir outra corrente, oriental em sua essência. No dionisismo, predomina a idéia de viver o corpo, porém não de modo *solitário.* O elemento sexual se fortalece. A configuração plástica começa a esfumar-se; o homem em seu acabamento plástico - o *outro* - fica imerso na percepção interna do corpo que, mesmo não sendo individualizada, é *una.* Contudo, o *eu-para-mim* ainda não se personaliza e ainda não se opõe ao outro enquanto categoria essencialmente diferente da percepção do homem. Ainda se está apenas preparando o terreno, mas os limites da configuração já não são sagrados e começam a pesar (o mal da individuação), o interior perdeu a sua autoritária forma exterior sem ter ainda, todavia, encontrado uma "forma" espiritual ("forma" num sentido inexato, pois deixou de ser uma forma estética, o espírito é pré-dado a si mesmo). O epicurismo ocupa uma posição intermediária particular; nele, o corpo se tornou organismo, é um corpo interior - conjunto de necessidades e de satisfações - que ainda nem sempre se separou, que ainda guarda o reflexo, já enfraquecido, é verdade, dos valores positivos da alteridade; mas todas as modalidades plásticas e picturais já se extinguiram. Um leve ascetismo assinala que, na concepção do homem percebido na categoria do eu-para-mim como espírito, nasce a presunção de uma consistência do corpo interior solitário. Essa idéia começa a despontar no estoicismo: o corpo exterior está morrendo e a luta é travada com o corpo interior (em si mesmo, para si mesmo) ao qual se nega a *ratio.* Um estóico abraça-se a uma estátua para se esfriar. Na base de uma concepção do homem, coloca-se sua vivência pessoal (o outro sou eu), daí a rigidez (o rigorismo) e a frieza, a ausência de amor no estóico. Finalmente, e para terminar, é o neoplatonismo que vai mais longe na negação do corpo - concebido como corpo próprio.

O valor estético desaparece quase totalmente. A idéia do nascimento vivo (a idéia do *alter)* é substituída pela autoprojeção do *eu-para-mim* numa cosmogonia em que engendro o

outro no interior de mim sem sair de meus limites, permanecendo assim ainda solitário. A singularidade do outro não é afirmada. Impõe-se a teoria da emanação: penso-me, *meu eu pensado* (produto de minha autoprojeção) se separa de *meu eu pensante;* opera-se um desdobramento, cria-se uma nova pessoa que, por sua vez, se desdobra graças à autoprojeção, e assim por diante; todos os acontecimentos se concentram num único *eu-para-mim* sem que venha introduzir-se nele o novo valor do *outro.* Na díade *eu-para-mim* e *eu,* tal como apareço *ao outro,* o segundo termo é percebido como uma limitação nociva e um engodo, carente de qualquer realidade substancial. A relação pura consigo mesmo - que, sendo carente de qualquer princípio estético, só poderia ser ética ou religiosa - torna-se o único princípio fundador dos valores da vivência e da razão de ser do homem e do mundo. Ora, numa relação consigo mesmo, reações tais como ternura, indulgência, perdão, admiração não se poderiam tornar imperativas e a palavra "bondade" resume-as a todas: numa relação consigo mesmo, não se poderia entender ou fundamentar a bondade como princípio de uma relação com o dado; então é o domínio do puro pré-dado que vence tudo o que já é dado, atual e percebido como nocivo, vence todas as reações que constituem e sacralizam o dado. (A eterna superação de si mesmo no terreno da autoprojeção.) A existência se sacraliza com o inevitável arrependimento do corpo. O neoplatonismo apreendeu melhor a importância dos valores do homem e do mundo fundamentado na experiência de si mesmo: qualquer coisa - o universo, deus, os outros - não é mais que um *si-para-si* e representa a última instância, e a mais competente, de um juízo sobre si mesmo, o *outro* não tem voz ativa; e que uma coisa possa ser também um *si-para-o-outro,* trata-se de um caso fortuito, não substancial, que por princípio não gera um novo juízo de valor. Daí resulta também a negação mais conseqüente do corpo: meu corpo não pode ser um valor para mim mesmo. O reflexo de autoconservação, puramente instintivo, é incapaz de gerar um valor por si próprio. Tender à minha conservação ainda não significa atribuir-me um valor: isso é algo que se faz sem recorrer

a qualquer juízo de valor ou a qualquer razão de ser. O organismo se restringe a viver e, *dentro,* não necessita de uma razão de ser. E fora somente que uma razão de ser pode ser-lhe concedida como uma graça. Não posso ser o autor de meu próprio valor assim como não posso pegar-me pelos cabelos e içar-me. A vida biológica do organismo se torna um valor apenas mediante a simpatia e a compaixão que lhe demonstra o outro (a mãe), e em virtude disso essa vida é transposta para um novo contexto de valores. Do ponto de vista dos valores, minha fome difere profundamente da fome de outro ser humano: em mim mesmo, o desejo é "vontade de", no outro, esse desejo é sagrado para mim, etc. Quando a relação com o outro como tal exclui a possibilidade e o fundamento de um juízo de valor que recuso a mim mesmo, quando o outro não usufrui o privilégio de sua alteridade, o corpo, concebido como depositário da vida corporal para o próprio sujeito, só pode ser negado (quando o outro não suscita um novo ponto de vista).

Na ótica que adotamos, o cristianismo apresenta uma liga heterogênea cujos elementos constitutivos são os seguintes:

uma sacralização profundamente original da corporalidade interna do homem - de suas necessidades corporais - tal como esta é aceita no judaísmo com base em uma experiência coletiva da corporalidade em que predomina a categoria do outro e uma percepção de si mesmo nessa categoria, sendo a experiência ética do próprio corpo quase inexistente (a unidade do organismo nacional). O elemento sexual (dionisíaco) da união corporal interna também é fraco. Valor do bem-estar corporal. Em virtude das condições particulares da vida religiosa, o campo plástico-pictural não conhecerá porém um desenvolvimento notável (a não ser na poesia). "Tu não farás ídolos para ti"; 2) a noção, essencialmente peculiar à Antigüidade, de deus se fazendo homem (Zelinski) e do homem se fazendo deus (Harnack); 3) o idealismo gnóstico e a ascese; 4) Cristo do Evangelho. Cristo apresenta-nos uma *síntese,* única por sua profundidade, do *solipsismo ético,* do infinito rigor do homem para consigo mesmo, ou seja, de uma relação perfeitamente pura consigo mesmo e da *bondade ético-estética* para com o outro. Foi

então que, pela primeira vez, apareceu em sua infinita profundidade o *eu-para-mim,* que não é porém feito de frieza, mas de bondade para com o outro, que confere toda a verdade

74

ao outro enquanto tal, e revela e valida o outro em toda a plenitude e a singularidade de seus valores. Para Cristo, todos os homens se dividem entre ele mesmo, o único a ser ele mesmo, e todos os outros, entre ele, que perdoa, e os outros, perdoados; entre ele, o salvador, e todos os outros, salvos; entre ele que assume para si o fardo do pecado e da expiação, e todos os outros, libertos do fardo do pecado e expiados. Vêm daí que todas as normas de Cristo são marcadas pela oposição entre *eu* e *o outro:* para si mesmo, é o sacrifício absoluto, e para o outro, é o perdão. Ora, o *eu-para-mim* é também o outro para Deus. Deus já não se define, em sua substância, como a voz da minha consciência, como a pureza de minha relação comigo mesmo, como a pureza de minha negação arrependida de tudo quanto é dado em mim, não mais se define como Aquele em cujas mãos não é bom cair, Aquele de quem ver a face significa a morte (minha autocondenação imanente a mim mesmo), é agora o pai que está no céu, que está *acima de mim* e pode me validar e me perdoar quando no interior de mim mesmo sou, por princípio, impotente para me validar e para me perdoar, se eu quiser ficar limpo para comigo. O que devo ser para o outro, Deus o é para mim. O que o outro combate em si mesmo e rejeita enquanto dado nocivo será aceito, encontrará perdão junto de mim e se tornará carne preciosa do outro.

Tais são os elementos constitutivos do cristianismo No ângulo do problema que nos ocupa, constataremos que ele evolui em duas direções: *1)* a corrente neoplatônica triunfa - *o outro* é, acima de tudo, um *si-para-si* e a carne enquanto tal é o mal, tanto em mim como no outro; 2) os dois princípios de valores - a relação consigo mesmo e a relação com o outro - se manifestam em toda a particularidade que os caracteriza respectivamente. É claro que nesse caso se trata de duas tendências abstratamente isoladas, que não existem em estado puro, limitando-se a predominar em cada uma de suas manifestações concretas. É no terreno da segunda tendência que se desenvolveu a idéia da transfiguraçà0 do corpo em Deus, enquanto outro para ele. A Igreja é o corpo de Cristo, a noiva de Cristo. (Comentários do Cântico dos Cânticos de Bernardo de Clairvaux.) E, finalmente, a idéia da misericórdia que se difunde sobre nós de fora, como graça que nos valida e justifica

75

nosso dado marcado por princípio pelo pecado e que não poderíamos superar de dentro de nós mesmos. É a isso que se prende também a idéia da confissão (do arrependimento absoluto) e da absolvição. De dentro do meu arrependimento, e a negação de tudo quanto sou eu mesmo; de fora (Deus é o outro), é a redenção e a graça. O homem só tem seu arrependimento, o perdão só lhe pode vir do outro. Essa segunda tendência do cristianismo encontrou sua expressão mais profunda em São Francisco, Giotto e Dante. No paraíso, Dante confia a Bernardo a idéia de que nosso corpo não ressuscitará para nós mesmos, mas para aqueles que nos amam, nos amaram e conhecem de nós o rosto único que era o nosso.

Na época do Renascimento, a reabilitação da carne tem um caráter confuso e desordenado. A pureza e a profundidade da aceitação, tal como o encontrávamos em São Francisco, Giotto e Dante, perdeu-se e a que encontrávamos na Antigüidade já não podia ser restabelecida. O corpo procurava, sem o encontrar, um autor com autoridade e em cujo nome o artista pudesse ter criado. Daí essa *solidão* do corpo do Renascimento. Mas a corrente Francisco-Giotto-Dante se faz sentir nas mais importantes manifestações dessa época, tendo porém perdido algo de sua pureza (Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo). Em compensação, a técnica de representação atinge imensa força em seu desenvolvimento, ainda que privada de uma figura que a marcasse com sua autoridade e com sua integridade. A visão ingênua da Antigüidade, na qual o corpo formava um só todo com a corporalidade do mundo exterior do outro, pois que a sua autoconsciência, enquanto *eu-para-mim,* ainda não se unificara e o homem ainda não desembocara numa relação pura consigo mesmo,

diferente por princípio da relação com o outro, essa visão já não podia ser restabelecida após a experiência interior que a Idade Média conhecera (junto com os clássicos, era impossível não praticar Santo Agostinho, Petrarca, Boccaccio). O elemento sexual, com seu princípio desagregador, está fortemente presente, a morte epicurista também. Individualidade do *ego* na concepção do homem do Renascimento. Apenas a alma pode separar-se, não o corpo. Idéia da *glória*, que é uma apropriação parasitária do outro, carente de autoridade. Durante os dois séculos que se seguiram, a exotopia ao corpo perdeu-se definitivamente, antes de

76

degenerar numa concepção que faz do organismo um conjunto de necessidades peculiares ao homem natural no Século das Luzes. As concepções do homem evoluíam e se enriqueciam, mas sob relações diferentes daquelas que nos ocupam. O positivismo reduziu definitivamente a um denominador comum o eu e o outro. O pensamento político. A reabilitação da sexualidade na época do romantismo. A idéia do direito do homem, do homem-outro. Esta é, em linhas gerais, a história sumária e necessariamente incompleta do corpo nas concepções do homem.

Uma concepção do homem como tal sempre é um tanto monística, e sempre tende a superar o dualismo do *eu* e *do outro*, embora se prevaleça, é verdade, de uma ou outra dessas categorias. A crítica de uma concepção tão generalizada do homem não entra na tarefa que nos atribuímos; assim não levantaremos a questão de saber até que ponto é legítimo ou não superar esse dualismo e até mesmo ignorar, no mais das vezes, a distinção fundamental entre *eu* e *o outro.* Se quisermos compreender o mundo como acontecimento único e aberto, e orientarmo-nos nele, será possível abstrairmos o lugar que somos os únicos a ocupar nele, em oposição a todos os outros homens - passados, presentes e futuros? Também nesse caso, vamos deixar a questão aberta. O essencial para nós aqui não deixa a menor dúvida: viver o outro de modo real, concreto, valorizado, no interior do todo fechado da minha própria vida, singular e única, no horizonte real da minha vida, se assinala por essa bivalência, pois, eu e o outro, ambos evoluímos em níveis (planos) distintos da *visão* e do *juízo de valor* (um juízo de valor concreto, real e não uma construção da mente), e se quero operar uma transposição que nos coloque, eu e o outro, num único e mesmo nível, devo, em meus valores, situar-me fora da minha própria vida e perceber-me como outro entre os outros; a operação é fácil no abstrato, quando me coloco num ponto em que compartilho uma norma comum com os outros (na moral, no direito), uma lei estabelecida pelo conhecimento (fisiológica, psicológica, social); mas essa operação abstrata está longe daquela que consiste em vivenciar-me enquanto outro em toda a evidência concreta de valores, está longe de uma visão concreta de minha vida e de mim mesmo- seu herói- que me colocaria na mesma categoria dos outros homens e das suas vidas, no mesmo plano deles. Porém

77

isso pressupõe uma posição de valores situada fora de mim e autorizada por mim. É graças a uma percepção da minha vida na categoria do outro que meu corpo pode tornar-se esteticamente significante e não no contexto da minha vida para mim mesmo, no contexto da minha autoconsciência.

Na ausência dessa posição autorizada a partir da qual eu possa obter uma visão concreta, valorizada - a percepção de mim como outro _, minha exterioridade - a minha existência para o outro - tende a concentrar-se na minha autoconsciência; ocorre uma volta a mim mesmo para um uso interessado da minha existência tal como ela aparece ao outro. Então meu próprio reflexo no outro, o que sou para o outro, transforma-se em meu duplo, um duplo que força a entrada na minha consciência, turva-lhe a limpidez, e me desvia de uma relação direta comigo mesmo. O medo do duplo. O homem que, em seu desejo de representar-se a sua imagem externa, habituou-se a sonhar-se de uma forma concreta, que se apega doentiamente à impressão externa que ele provoca, sem jamais poder confiar nela,

e que se entrega ao seu amor-próprio - esse homem perde a ótica certa, puramente interna, acerca do seu corpo; ele se torna acanhado, não sabe o que fazer com as mãos, fica desconcertado porque o outro, indeterminado, se infiltra em seus gestos e introduz um segundo princípio em sua relação de valor consigo mesmo, o contexto da sua autoconsciência é confundido pelo contexto da consciência que o outro tem dele, o corpo interior é confrontado com o corpo exterior que se separou dele e vive sob o olhar do outro.

Para compreender essa diferenciação dos valores do corpo na minha vivência pessoal e na minha vivência do outro, é bom evocar uma imagem global da própria vida, tão completa e concreta quanto possível, numa tonalidade emotivo-volitiva, sem intenção de transmiti-la ao outro, de encarná-la para o outro. Essa vida, assim reconstituída na imaginação, será animada pelas imagens finitas e indeléveis dos outros que nela figurarão com toda a sua exterioridade visível, pelos rostos dos que me são próximos, da minha família e mesmo daqueles com quem cruzei ocasionalmente na vida; mas, entre elas, não encontrarei minha própria imagem exterior, entre todos esses rostos únicos faltará meu rosto; o que corresponderá a meu *eu*, serão as recordações - a vivência reconstituída, puramente in-

terior de minhas alegrias, de meus sofrimentos, de meus arrependimentos, de meus desejos, de meus arroubos que impregnam esse mundo *visível* dos *outros*, em outras palavras, terei evocado minha ótica interna em determinadas circunstâncias da minha vida, e não minha imagem externa. Todos os valores plásticos e picturais - cores, tonalidades, formas, linhas, imagens, gestos, rostos, etc. - se distribuirão entre o mundo das coisas e dos seres, ao passo que eu farei parte dele enquanto depositário *invisível* do que dá colorido emotivo-volitivo a esse mundo e que emana da posição de valores que sou o único a ocupar.

Se, com minha atividade, crio o corpo exterior do outro em termos de valores, é graças a essa ótica determinada precisamente pela alteridade do outro, uma ótica que é orientada para a frente de mim mesmo e não é invertível para a minha direção. A vivência que o herói tem de seu corpo - corpo interior a partir dele mesmo - envolve-se em seu corpo exterior para o outro, para o autor, encontra sua consistência estética através da reação de valor deste. Todos os componentes desse corpo exterior que envolve o corpo interior, enquanto fenômeno estético, são dotados de uma dupla função, uma função expressiva e impressiva, à qual corresponde a dupla orientação ativa do autor e do contemplador.

6. [O corpo exterior.]

Função expressiva e função impressiva. Uma das tendências mais vigorosas e mais elaboradas da estética do século XIX, particularmente em sua segunda metade, e do início do século XX é aquela que assimila a atividade estética a um ato de simpatia ou de empatia. O que nos interessa aqui não são as diversas facetas dessa tendência, mas a sua idéia básica em sua forma mais genérica. A idéia é a seguinte: o objeto estético - os produtos da arte, os fenômenos da natureza e da vida - expressa certo estado interior cujo conhecimento estético consiste em vivenciar esse estado interior. A diferença entre a empatia e a simpatia não é essencial - por mais que tentemos inserir nosso próprio estado interior no objeto, ainda assim continuaremos, no nível da sensação imediata, a senti-

lo *alheio a nós*, ao passo que o estado contemplativo nos fará vivenciar o objeto. A empatia explica melhor a sensação vivida (fenomenologia da sensação), a simpatia tende a explicar a gênese psicológica dessa sensação. A elaboração de uma estética deve ser independente das teorias propriamente psicológicas (salvo quando se trata de uma descrição psicológica, de uma fenomenologia); por isso não nos indagaremos como se opera a empatia, se é possível uma vivência imediata da vida espiritual do outro (Lossky), se é indispensável identificar-se exteriormente com o rosto contemplado (reprodução direta de uma mímica),

que papel é reservado às associações, à memória, se é possível a reprodução do sentimento (Gomperz o nega, Witasek o afirma). Do ponto de vista fenomenológico, vivenciar a vida interior de outro é incontestavelmente possível, seja qual for a técnica inconsciente dessa operação.

Para a tendência que vamos examinar, a atividade estética consiste em vivenciar o estado interior ou em contemplar o objeto: homem, coisa inanimada, ou ainda linhas e cores. Enquanto a geometria (conhecimento) define a linha relativamente a uma outra linha, a um ponto, a uma superfície que será vertical, oblíqua, paralela, etc., a atividade estética define a linha relativamente a um estado interior (mais exatamente, ela não a define, a vivencia) como linha dirigida para cima, para baixo, etc. A partir de uma formulação tão genérica dos fundamentos de uma estética, essa corrente se vincula não só à estética da simpatia no sentido próprio (já presente parcialmente em T. Vischer, Lotze, R. Vischer, Volkelt, Wundt e Lipps), mas também à estética da imitação interna (Groos), do jogo e da ilusão (Groos e Lange), à estética de Cohen, em parte à de Schopenhauer e de seus discípulos (a imersão no objeto), e, finalmente, à estética de Bergson. Designaremos a estética dessa tendência pelo termo arbitrariamente forjado de *"estética expressiva"*, opondo-a às tendências para as quais o centro de gravidade se situa nos componentes externos e que chamaremos de *"estética impressiva"* (Fiedler, Hildebrand, Hanslick, Riegl, etc., a estética do simbolismo, etc.). Para a primeira dessas escolas, o objeto estético é expressivo enquanto tal, é a representação externa de um estado interior: o que se expressa não é objetivamente significante (não tem valor objetivo), o significante é a vida interior do objeto *expressando-se* a si mesmo;

80

esta é a condição que permite vivenciar o objeto com empatia. Se o objeto estético expressa, tal qual, uma idéia ou um conjunto circunstancial objetivo -- como acontece com o simbolismo e com a estética do conteúdo (Hegel, Schelling), já não se trata de empatia e lidamos com a outra escola. O objeto estético da estética expressiva é o homem e todo o resto será animado e personalizado (mesmo a cor e a linha). Nesse sentido, pode-se dizer que para a estética expressiva qualquer valor estético espacial é conceitualizado num corpo que expressa uma alma (um estado interior), a estética é mímica e fisionômica. Perceber esteticamente o corpo significa vivenciar os estados interiores do corpo e da alma a partir de uma expressividade exterior. Podemos formulá-lo assim: o valor estético se realiza quando o contemplador se aloja dentro do objeto contemplado, quando vivencia a vida do objeto de seu interior e quando, no limite, contempl*ante* e contempl*ado* coincidem. O objeto estético é o sujeito de sua própria vida interior e é no nível dessa vida interior do objeto estético, entendido como sujeito, que se realiza o valor estético, no plano de uma única consciência, no plano em que o sujeito se situa na categoria do eu. Esses pontos de vista não são inteiramente conseqüentes: assim, para explicar o trágico e o cômico, é insuficiente dizer que se vivencia o sofrimento do herói trágico ou a tolice do herói cômico. Mas o princípio básico tende a que o valor estético se realize integralmente, de maneira imanente a uma única consciência, não sendo admitida uma oposição entre *eu* e *o outro.* O sentimento de compaixão (para com o herói trágico), o sentimento de sua própria superioridade (diante do herói cômico), de sua própria insignificância ou de sua superioridade moral (diante do sublime), todos esses sentimentos são banidos como extra-estéticos, e, se o são, é justamente porque se relacionam com o outro como tal, supõem uma oposição valorativa entre o *eu* (contemplante) e *o outro* (contemplado) e a estanqueidade fundamental deles. A noção da representação e da ilusão é particularmente característica a esse respeito. De fato, na representação vivo outra vida sem sair dos limites de minha vivência e de minha consciência, sem lidar com o outro como tal. Dá-se o mesmo com a

ilusão: embora continuando a ser eu mesmo, vivo outra vida. Ora, o ato de *contemplação* está ausente dessas vivências (contemplo meu parceiro de re-

presentação com olhos de participante e não com olhos de espectador), e isso, esquece-se. Nos casos desse tipo, meu sentimento possível para com o outro não intervém, enquanto, ao mesmo tempo, vivo essa outra vida. A estética expressiva recorre habitualmente a essas noções para descrever sua posição (quer eu sofra como o herói, quer eu seja, como espectador, livre ante os sofrimentos do herói; o que predomina é a relação consigo, a vivência na categoria do *eu,* e todos os valores relacionam-se com o *eu)* - uma posição que, para a realização de um valor estético, implica uma vivência interior, uma vivência na categoria de um *eu,* inventado ou real. (As categorias estruturais de um objeto estético - a beleza, a grandeza, o trágico - tornam-se formas possíveis de uma vivência em si: auto-suficiência da beleza, etc. - sem correlação com o outro como tal. Liberdade absoluta da vivência de si mesmo, de sua vida, segundo Lipps.)

Crítica dos fundamentos da estética expressiva. A estética expressiva parece-nos falsa em seu fundamento. O ato de simpatia ou de empatia é um ato extra-estético. Que a empatia existe, não só na percepção estética, mas também na vida (na vida corrente, ética, psicológica, etc.), nenhum partidário dessa tendência o nega, sem contudo fornecer os índices que particularizam o ato de empatia estética (a empatia pura em Lipps, intensiva em Cohen, sublime em Volkelt, a imitação simpática em Groos).

E, por sinal, é impossível especificar essa distinção se permanecermos no terreno da empatia. As seguintes observações podem fundamentar as restrições inspiradas pelas teorias da estética expressiva:

1) A estética expressiva é impotente para esclarecer o *todo* de uma obra. Tomemos *A ceia,* por exemplo. Para compreender a figura central de Cristo e a de cada um dos apóstolos, devo vivenciar cada uma das personagens baseando-me em sua expressividade externa. Devo vivenciar o estado interior de cada apóstolo. Passando de um para outro, posso efetivamente vivenciar e compreender cada figura isoladamente. Mas de que maneira poderei viver o todo estético da obra? Esse todo não poderia ser igual à soma das vivências que terei experimentado a partir de cada uma das personagens. Será que deveria sentir

o movimento interior de conjunto do grupo? Sim, mas esse movimento interior não existe. O que tenho à minha frente não é um movimento de massa que forme um só todo que possa ser compreendido como um único e mesmo sujeito. Muito pelo contrário, a orientação emotivo-volitiva de cada uma das personagens é profundamente individual, havendo, entre elas, uma relação de tensão: estou diante de um acontecimento que forma um conjunto complexo, em que cada personagem ocupa uma posição única, a qual é a única a ocupar no todo do acontecimento. Por mais que eu vivencie cada uma delas, não compreenderei melhor o todo do acontecimento que implica um ponto de vista exotópico a cada uma das personagens em particular e ao conjunto que constituem. Em casos desse tipo, em geral fazemos o autor intervir: vivenciar o autor é alcançar o todo da obra. Cada uma das personagens expressa a si mesma, o todo da obra expressa o autor. Porém, com isso, colocamos o autor ao lado de seus heróis (o que ocorre, às vezes, ainda que não seja a modalidade normal e não se aplique ao nosso exemplo). Mas qual é a relação da vivência do autor com a vivência de seus heróis, qual é sua posição emotivo-volitiva a respeito da posição deles? Lançar mão do autor compromete os próprios fundamentos da teoria expressiva. Vivenciar o autor, na própria medida em que este se expressou através de uma obra, não é participar de sua vida interior (suas alegrias, seus sofrimentos, seus desejos, suas aspirações) no sentido em que vivenciamos o herói, mas é participar do escopo que orienta sua atividade com relação ao objeto expresso, ou seja, é co-criar; o que se trata de explicar é precisamente a relação propriamente estética que consiste em viver a relação

criadora de um autor, e, é óbvio, essa relação não pode ser explicada em termos de empatia; mas daí decorre que também a contemplação não pode ser explicada dessa forma. O erro fundamental da estética expressiva é ter elaborado seu princípio básico a partir de elementos estéticos ou de imagens consideradas isoladamente, no mais das vezes na natureza, e não a partir do todo da obra. De uma maneira geral, toda a estética contemporânea peca pela predileção pelos elementos. Um elemento ou uma imagem natural, considerados isoladamente, não têm autor e suscitam uma contemplação estética de caráter passivo e híbrido. Quando tenho à minha frente uma figura simples, uma

83

cor ou uma reunião de duas cores, um rochedo real ou o refluxo do mar na praia, e tento adaptar-lhes uma abordagem estética qualquer, devo antes de mais nada dar-lhes vida, convertê-los em heróis em potencial, marcados por um destino, devo dotá-los de uma orientação emotivo-volitiva, personificá-los; esse é o meio que permite instaurar uma abordagem estética, condição principal de uma visão estética, mas a atividade propriamente estética ainda não começou, na medida em que apenas estou vivendo a imagem a que dei vida (minha atividade também pode enveredar-se noutra direção: posso sentir pavor perante um mar que animei de modo temível, piedade perante uma rocha comprimida em suas gargantas, etc.). Devo, ainda que seja apenas em minha imaginação, pintar um quadro ou escrever um poema, construir um mito no qual o fenômeno dado será o herói de um acontecimento acabado que o engloba, o que é impossível se permaneço no interior da imagem dada, e implica que eu me situe fora do acontecimento. O quadro ou o poema que criei constituirá, por si só, um *todo* artístico onde estarão presentes os *elementos* estéticos necessários. Sua análise será produtiva. A imagem externa do rochedo *representado* não vai somente exprimir-lhe a alma, os estados interiores possíveis - tenacidade, orgulho, firmeza, independência, tristeza, solidão -, vai também conferir-lhe o acabamento, graças aos valores possíveis da vivência peculiar a essa alma e que lhe são transcendentes; e essa alma receberá sua graça estética, sua razão de ser - o que ela não pode receber do interior de si mesma. Ao seu lado virão dispor-se coisas que contêm valor estético, artisticamente significantes, mas carentes de uma posição interior autônoma, pois, no todo artístico, cada um dos constituintes esteticamente significantes nem sempre possui vida interior e não é acessível ao ato de empatia, ao qual se prestam apenas os heróis-participantes. O *todo* estético não é algo para ser vivido, mas algo para ser criado (tanto pelo autor como pelo contemplador; sendo nesse sentido que se pode dizer, com certo exagero, que o espectador vive a atividade criadora do autor), apenas o herói deve viver, embora aí não se trate de uma operação propriamente estética, já que esta reside apenas no ato de *acabamento.*

2) A estética expressiva é impotente para fornecer fundamento à forma. O mais coerente feito a esse respeito consistia

84

em reduzir a forma à limpidez de uma expressão (Lipps, Cohen, Volkelt): a forma tem por função favorecer, com sua clareza, o ato de empatia, expressar, de forma tão completa e transparente quanto possível, um mundo interior (o do herói? o do autor?). Tal é a compreensão da forma peculiar à teoria expressiva; a forma não assegura acabamento a um conteúdo - no sentido do todo vivido por ato de empatia ou de simpatia -, ela se limita a expressá-lo, também pode aprofundá-lo, esclarecê-lo, mas não introduz nada que, em princípio, seria uma contribuição nova, seria transcendente à vida interior expressa. A forma expressa unicamente o interior de quem ela reveste, é pura *auto-expressão.* A forma do herói apenas expressa a ele mesmo, a sua alma, e não a relação do autor com o herói; a forma deve ser fundamentada pelo interior do herói que parece gerar por si só a sua forma enquanto expressão adequada dele. Este é um raciocínio que não é aplicável ao artista. A forma da *Madona Sistina* expressa a Madona, a mãe de Deus. Quando dizemos que ela expressa Rafael e a sua compreensão da Madona, entendemos *expressão* num sentido diferente, num sentido que é alheio à estética expressiva, pois, nesse caso, a expressão não

exprime de modo algum o homem-Rafael, sua vida interior, assim como uma formulação bem-sucedida de um ponto teórico não poderia expressar minha vida interior. A estética expressiva, de uma maneira que lhe é fatal, só vê em toda parte o herói e o autor - percebido como herói ou percebido como tal em função de seu grau de coincidência com o herói. A forma é mímica e fisionômica, só expressa o sujeito para um outro, ou seja, para o ouvinte-contemplador; mas este é passivo, restringe-se a perceber e, se influi na forma, é só porque um eu que se enuncia leva sempre em conta o ouvinte (quando enuncio a mim mesmo - pela mímica ou pela fala - adapto minha linguagem às particularidades de meu destinatário). A forma não é dada ao objeto como que por encanto, ela emana do objeto, como expressão desse objeto, no limite, como autodeterminação desse objeto. A forma deve levar-nos a viver o objeto interiormente, proporciona-nos apenas o meio de viver idealmente a vivência própria do objeto. A forma do rochedo nada mais exprime senão sua solidão interior, sua independência, sua postura emotivo-volitiva no mundo e resta-nos somente vivê-la. Podemos formulá-lo da seguinte ma-

neira: expressamos a *nós mesmos*, expressamos *nossa própria* vida interior através da forma desse rochedo, fazendo viver nele o sentimento de nosso *próprio eu;* em qualquer circunstância, a forma não é mais que *auto*-expressão da alma, expressão pura de um interior.

É raro que a estética expressiva permaneça fiel a uma concepção rigorosamente conseqüente da forma. Insuficiências flagrantes obrigam-na a introduzir outros fundamentos da forma e, portanto, outros princípios formais que não se integram, e não poderiam integrar-se, ao princípio básico; eles parecem acréscimos anexados mecanicamente à teoria expressiva. Explicar a forma de um *todo* como expressão da postura interior do herói - ora, o autor só se expressa através do herói ao qual se esforça em dar uma forma de expressão adequada inserindo-lhe, no máximo, o elemento subjetivo de sua própria *compreensão* do herói -i é como que uma empreitada impossível. O princípio formal de Lipps (a escola de Pitágoras, Aristóteles), sobre a unidade na multiplicidade, não passa de um apêndice anexado ao significado da expressividade. Essa função acessória da forma adquire inevitavelmente um matiz hedônico na medida em que é separada do vínculo necessário que a une à coisa expressa. Assim, para explicar a tragédia, leva-se em consideração o prazer experimentado ao viver o sofrimento; essa explicação vem juntar-se àquela que valoriza o sentimento de superioridade experimentado ao se viver o valor de seu próprio *eu* (Lipps) proporcionado pela forma, o prazer puramente formal produzido pelo *processo* de empatia enquanto tal, independentemente do conteúdo dessa vivência. O vício intrínseco que macula a estética expressiva é situar num único e mesmo plano, numa única e mesma consciência, os elementos do conteúdo (do conjunto das vivências interiores) e os elementos da forma, é tentar deduzir a forma do conteúdo. O conteúdo, em sendo vida interior, cria sozinho sua própria forma enquanto expressão de si. Podemos nos perguntar se a vida interior, a postura interior de uma vida pode tornar-se autora de sua própria forma estética externa, [...] pode gerar espontaneamente uma forma *estética* e uma expressão *artística.* E, inversamente, podemos perguntar-nos se a forma artística leva *unicamente* a essa postura interior e se é a sua *única* expressão. Nossa resposta é necessariamente negativa. Um sujeito como tal, que

expressa sua vida interior, pode encontrar uma expressão imediata para ela, e o faz, através do *ato;* ele pode também *enunciá-la,* de dentro de si mesmo, através da introspecção-confissão (sua própria autodeterminação), e, finalmente, pode *transmitir* sua orientação cognitiva, sua visão do mundo, através das categorias do discurso cognitivo, teórico. O ato e a introspecção-confissão são formas através das quais sua postura emotivo-volitiva pode expressar-se no mundo, a partir do interior dele mesmo, sem que venham insinuar-se aí valores que, em princípio, são transcendentes à postura de sua vida (é de dentro de si

mesmo que o herói procede ao ato, ao arrependimento, à cognição). De dentro, a vida não pode gerar uma forma esteticamente significante sem ultrapassar os limites que lhe são próprios, sem deixar de ser ela mesma.

Tomemos o caso de Édipo. Não há nada em sua vida, pelo próprio fato de ser ele que a vive, que não lhe seja significante no interior do contexto de valores e do sentido dessa vida; sua postura emotivo-volitiva sempre encontra um meio de i~ expressar-se no ato (o ato-ação e o ato-palavra), de refletir-se na confissão e no arrependimento; dentro de si mesmo, ele *não é trágico*, se tomarmos essa palavra em seu *significado estritamente estético:* o sofrimento, tal como é vivido concretamente, de dentro, pelo sujeito que sofre, não é trágico; a vida não poderia encontrar, dentro de si mesma, uma expressão e uma forma que fossem as da tragédia. Se começarmos a coincidir interiormente com Édipo, perderemos de imediato a categoria < estética do trágico. No interior do contexto dos valores e do sentido em que Édipo vive a sua vida, não há nada que possa estruturar a forma da tragédia. Dentro de si mesma, uma vida não é nem trágica, nem cômica, nem bela, nem sublime para quem a vive pessoalmente e para quem a vive através do ato de empatia. E somente com a condição de eu ficar fora dos limites em cujo interior a alma vive a vida, de ocupar uma posição que me coloque fora dessa alma, de dar-lhe uma carne exterior significante e de cercá-la dos valores que são transcendentes à sua própria orientação no mundo das coisas (seu fundo, seu âmbito de vida como ambiente e não como campo de ação, ou horizonte), que a vida dessa alma me aparecerá numa luz trágica, assumirá uma expressão cômica, tornar-se-á bela e sublime. Se eu me contentar em viver Édipo (admitindo que

seja possível a empatia pura), em ver o que ele vê, em ouvir o que ele ouve, assistirei sem demora à desintegração de sua expressividade externa, de seu corpo, e dos valores plástico-picturais que serviram para revestir e acabar sua vida para mim: após me terem feito vivenciar Édipo, esses valores ficam inaptos para penetrar dentro dele, pois no mundo de Édipo, tal como ele próprio o vive, não há seu próprio corpo exterior, não há o valor pictural-individual de seu rosto, não há a posição plasticamente significante que seu corpo ocupa nesta ou naquela circunstância de sua vida. No mundo de Édipo, apenas as outras personagens de sua vida são revestidas de carne externa, e esses comparsas, rostos e objetos, não o cercam, não constituem seu ambiente esteticamente significante, mas entram em seu horizonte, o horizonte do sujeito da ação. E é precisamente nesse mundo do próprio Edipo que deve realizar-se seu valor estético, segundo a teoria expressiva [il...] pois sua construção em nós mesmos é o objetivo final da atividade estética, para o que deve concorrer a forma. Em outras palavras, a contemplação estética deve levar-me a reconstruir o mundo da vida, do devaneio ou do sonho, tal como eu mesmo o vivo, e no qual eu, que sou seu herói, não estou exteriormente expresso (ver acima). Mas esse mundo só se estrutura a partir de categorias cognitivo-éticas, e a estrutura da tragédia, da comédia, etc., é-lhe profundamente alheia. Se me fundo com Edipo, se perco a posição que ocupo fora dele, o que, segundo a estética expressiva, representa o limite a que tende a atividade estética, perco imediatamente o "trágico", e esta atividade deixará de ser, para mim/Edipo, uma expressão e uma forma um tanto quanto adequadas da vida com a qual me identifico; ela se encontrará expressa mediante as palavras e os atos que o próprio Édipo realiza, mas essas palavras e esses atos, eu os viverei apenas por dentro, do ponto de vista do sentido real que eles têm nos acontecimentos da minha vida e não mais do ponto de vista do seu significado estético - enquanto componente do todo artístico de uma tragédia. Se eu me fundo com Édipo, se perco o lugar que ocupo fora dele, deixo de enriquecer o acontecimento de sua vida, pois abandono esse novo ponto de vista que lhe é inacessível a partir do lugar que ele é o único a ocupar, deixo de enriquecer o acontecimento da sua vida da qual já não serei o autor-contemplador; mas, por isso mesmo, é abo-

lida a tragédia que resulta precisamente desse *enriquecimento fundamental* que o autor-contemplador introduz no acontecimento da vida de Édipo. Porque o acontecimento-tragédia no que a tragédia é gesto-ato artístico (e religioso) - não coincide com o acontecimento-vida de Édipo, e seus participantes não são apenas Edipo, Jocasta e as outras personagens, mas também o autor-contemplador. Na tragédia, em seu todo concebido como acontecimento artístico, é o autor-contemplador que é ativo, enquanto os heróis são passivos, salvos e redimidos pela *redenção estética.* Se o autor-contemplador perde a posição firme e ativa que o situa fora da personagem, se começa a fundir-se com ela, o acontecimento artístico é destruído, assim como o *todo* artístico enquanto tal, do qual ele é, na qualidade de personagem criadora autônoma, um componente necessário; Edipo ficará sozinho consigo mesmo, não se terá beneficiado da salvação e da redenção *estética,* a vida não terá recebido o acabamento e a razão de ser em um plano de valores diferente daquele em que ela se desenvolvia efetivamente para quem a vivia [...] A criação estética não tende à repetição incessantemente recomeçada de uma vida real ou possível, que se desenrolaria de novo em companhia dos mesmos participantes e nas mesmas categorias em que ela tivesse sido vivida. Devemos precisar que nossas objeções não incidem sobre o realismo e o naturalismo e que não pretendemos defender o idealismo, a transfiguração idealista da realidade pela arte, como se poderia pensar. Não nos colocamos no plano do debate que opõe o idealismo ao realismo. E muito fácil explicar a obra idealista que transfigura a vida apoiando-se nas teorias da estética expressiva, porque podemos supor que tal transfiguração se opera na mesma categoria do *eu,* ao mesmo tempo que a mais exata reprodução naturalista da vida pode ser percebida na categoria dos valores do *outro,* como vida de um outro. Tratamos do problema da relação entre o herói e o autor-espectador; a questão é saber se a atividade estética do autor-espectador consiste em viver o herói e tende ao limite de uma coincidência entre eles e se a forma pode ser compreendida de dentro do herói enquanto expressão de sua vida que tende ao limite de uma auto-expressão de sua vida. Vimos que, segundo a teoria expressiva, a estrutura do mundo à qual nos leva a obra de arte (propriamente o objeto estético), entendida a partir da expres-

sividade, é semelhante à estrutura do mundo da vida tal como a vivo realmente, onde o protagonista - eu - não está expresso, mas, em igual medida, é também semelhante ao mundo do devaneio mais desenfreado sobre si mesmo no qual o herói não está tampouco expresso, e no qual não há, para ser exato, um ambiente mas somente um horizonte. Veremos mais adiante que a teoria expressiva se justifica precisamente para o romantismo.

O erro radical da teoria expressiva, que leva à desintegração do *todo* estético, aparece com toda clareza no exemplo do espetáculo teatral (da representação cênica). A teoria expressiva deveria ter utilizado modalidades estéticas específicas ao acontecimento da peça teatral (ou seja, o objeto propriamente estético) - no teatro, o espectador perde sua posição *fora* e *diante* do acontecimento que representa a vida das personagens da peça, pois ele se situa no interior de uma personagem cuja vida vive por dentro, vendo a cena e ouvindo as demais personagens como as vê e as ouve a dada personagem de quem vive também cada um dos atos. Não temos espectador, mas não temos tampouco autor enquanto participante ativo do acontecimento, pois o espectador não se serve dele em seu ato de empatia que o aloja por inteiro no interior do herói, no interior daquilo que vive conjuntamente com o herói. Não temos tampouco diretor - este apenas preparou a forma expressiva dos atores, facilitando assim o acesso do espectador ao interior dos atores com os quais ele próprio coincide, de sorte que já não há lugar para ele. Quem permanece? Empiricamente, claro, permanecem os espectadores sentados em seus lugares na platéia e nos camarotes, permanecem os atores no palco e o diretor, emocionado e atento, nos bastidores, e também, talvez, em algum lugar em seu camarote, o homem-autor. Essas não são, porém, modalidades do acontecimento *artístico* constituído pela peça. O que fica do *objeto estético?* Uma vida vivida por dentro? Sim, mas não há apenas uma, há tantas vidas quantas são as personagens. E uma pena que a teoria expressiva não tenha uma resposta para a

questão de saber se o ato de empatia deve exercer-se unicamente acerca do protagonista ou estender-se a todas as outras personagens na mesma proporção - não sendo esta última exigência muito realizável. Seja como for, essas vivências múltiplas não poderiam constituir o

todo do acontecimento por falta de uma posição fundamenta da em seu princípio e não aleatória. Ora, é isso que a teoria expressiva não admite. Não temos a peça de teatro, tampouco temos o acontecimento artístico. Eis no que redundaria a teoria expressiva se fosse aplicada até o fim. Na medida em que não há coincidência absoluta entre o espectador e o herói, e entre o ator e a personagem representada, o que ocorre é que *representamos* ao viver - como postulam certos teóricos da estética expressiva.

Está na hora de nos determos no problema da correlação real existente entre a representação e a arte, sem levar em conta, claro, o ponto de vista genético. A estética expressiva, que em seu limite tende a excluir o autor e o princípio de autonomia que marca sua relação com o herói, para conceder-lhe uma função exclusivamente técnica relativa à expressividad4 dá provas da maior conseqüência quando defende a teoria da *representação*, numa ou noutra forma; e, se os teóricos mais marcantes dessa escola não o fazem (Volkelt, Lipps), é justamente porque a custa desta inconseqüência eles salvam a coesão da teoria deles. O que constitui precisamente a diferença entre a representação e a arte é, em princípio, a ausência de espectador e de autor. Do ponto de vista de quem está representando, a representação não pressupõe um espectador situado fora dela, a quem se dirigiria a realização do acontecimento-vida representado pela interpretação; de uma maneira geral, na representaçao, aqueles que representam não interpretam a si mesmos, limitam-se a imaginar-se. O garoto que representa o chefe dos bandidos vive sua vida de bandido por dentro: é pelos olhos do bandido que ele vê um segundo garoto passar correndo na frente de um terceiro garoto que, por sua vez, é o viajante. Seu horizonte é o horizonte do bandido representado. O mesmo ocorre também com seus companheiros de representação. A relação mantida por cada um deles com o acontecimento da vida que decidiram representar - o ataque à diligência - nada mais é senão o desejo de tomar parte do acontecimento, o desejo de viver essa vida na qualidade de participante: um quererá ser o bandido, outro o viajante, outro ainda o policial, etc. Essa relação com a vida que se manifesta no desejo de vivê-la em pessoa não é uma relação estética com a vida; nesse sentido, a representação é da mesma natureza que

o devaneio ou a leitura ingênua de um romance que leva a pessoa a se identificar com o protagonista para viver, na categoria do *eu*, sua realidade e sua vida interessante, ou seja, a simplesmente sonhar, sob a direção de um autor, mas isso nada tem a ver com o acontecimento artístico. A representação, é verdade, aproxima-se da arte, da ação dramática precisamente, mas é só com o aparecimento de um novo participante, exterior, não envolvido pela representação - o espectador, que começa a admirar a representação das crianças do ponto de vista do *todo* do acontecimento da representação, que é portanto seu contemplador dotado de uma atividade estética e é, parcialmente, seu criador (por tê-la transposto a um novo plano, estético, e convertido num todo estético significante) - não obstante, com isso o acontecimento inicial se transforma, enriquece-se de um elemento - do espectador-autor - o que acarreta a modificação de todos os outros elementos, na medida em que estes são integrados a um novo todo: as crianças que representavam são agora heróis, em outras palavras, estamos diante de um acontecimento que já não é representação e sim teatro embrionário, ou seja, um acontecimento artístico. O acontecimento voltará a

ser uma representação se o participante, renunciando à sua função estética, deixar-se envolver por ela, pelo fato de haver ali uma vida interessante para ser vivida, e começar a participar dela na qualidade de segundo viajante ou de bandido, embora seja necessário bem menos para anular o acontecimento artístico - basta que o espectador, mesmo permanecendo empiricamente em seu lugar, identifique-se com uma das personagens em particular e que, formando um só todo com ela, trate de viver essa vida imaginária.

Assim, o que é imanente à representação é a própria representação e não a modalidade estética que pode ser introduzida nela pela atividade contemplativa do espectador-contemplador, mas a própria representação e os meninos que brincam nada têm a ver com isso, pois esse valor propriamente estético é alheio ao jogo. Se eles se encontrassem na pele de um "herói", talvez tivessem sentido o que Devuchkine sentia, ele que fora profundamente humilhado e ofendido por se reconhecer em pessoa na imagem cuja representação Gogol fornecera em *O capote,* onde ele se vira subitamente herói de uma obra satírica. O que há, afinal de contas, em comum entre a representação e a arte?

92

Há apenas o aspecto negativo: em ambos os casos, temos uma vida representada e não a vida real, ainda que ela, para - sermos exatos, somente seja representada na arte, ao passo que na interpretação é imaginada, pois a representação só é instaurada pela contemplação ativa e criativa do espectador. Que ela possa ser objeto de uma atividade estética não constitui privilégio, pois a vida real também pode ser objeto de uma atividade estética. A imitação interior (Groos) tende ao limite de uma vivência efetiva da vida e pode-se dizer que é um sucedâneo da vida - é ainda e sempre a representação e, em larga medida, o devaneio -, mas não é uma relação estética, ativa com a vida, uma relação que, por sua vez, ame a vida diferentemente e, sobretudo, de uma maneira mais ativa; em virtude disso se estabelece *fora* da vida que poderemos por conseguinte socorrer quando, dentro de si mesma, ela for basicamente impotente. Trata-se ainda e sempre da representação. Para dar certo crédito à teoria da representação na estética, adaptam-lhe, com toda boa-fé, a posição do contemplador-autor com base nas associações fornecidas pelo teatro. Está na hora de nos interrogarmos sobre a atividade criadora do ator. Este ocupa uma situação complexa na relação existente entre o herói e o autor. Em que fase e até que ponto o ator pratica ato de criação estética? Não é na fase em que ele vive o herói e se exprime pelo interior do herói, pelo ato e a palavra correspondentes — sendo o ato e a palavra pensados e julgados a partir dessa posição interior, não é na fase em que ele só vive por dentro este ou aquele ato, esta ou aquela postura de seu corpo e em que, no contexto de sua vida - a vida do herói -, ele pensa o ato e a postura sempre a partir de uma posição interior, ou seja, não é na fase em que, tendo-se já *encarnado,* ele vive, na imaginação, a vida do herói como se fosse a sua própria -uma vida cujo horizonte se compõe das outras personagens, do cenário, dos objetos, etc. - e em que, em sua consciência, não há *nada* que seja transcendente à consciência do herói cuja representação ele garante. O ator pratica ato de criação estética quando, *de fora,* cria e dá forma à imagem do herói em quem, depois disso, vai encarnar-se, quando cria esse herói como um todo que não é considerado isoladamente, mas que se insere, como elemento, no todo da obra; em outras palavras, quando é autor, ou, mais exatamente, co-autor ao mesmo tempo que dire-

93

tor e espectador ativo (e podemos, com a exceção de certos aspectos técnicos, pôr um sinal de igualdade entre estas funções: autor = diretor = espectador = ator) do herói que ele representará e da peça em seu todo, porque o ator, como o autor e o diretor, cria o herói isoladamente, em função do todo da peça, que não é, por sua vez, senão um elemento do todo que o herói constitui. Por conseguinte, o todo da peça será percebido não de dentro do herói - enquanto acontecimento de sua vida -, não enquanto horizonte de sua vida, mas do ponto de vista exotópico do autor-contemplador dotado de sua própria atividade estética, enquanto ambiente, sendo aí que se situa tudo quanto é transcendente ao herói. O ator cria a

imagem artística do herói na frente de um espelho, na frente de um diretor, com base na experiência externa que tem de si mesmo. É a isso que se correlacionam: a maquilagem (mesmo que o ator não se maquie, conta com a maquilagem que é um elemento significante da imagem), as roupas, ou seja, a criação da imagem plástico-pictural, o gestual, a configuração dos movimentos e das posturas do corpo no tocante aos outros objetos e à tela de fundo, a articulação da voz que ele julgará do exterior, e, afinal, a criação de um caráter (o caráter, enquanto componente artístico, é transcendente à consciência de quem é caracterizado, como veremos mais adiante) - e tudo isso é feito em função do todo artístico da peça (e não com o acontecimento da vida); aqui, o ator é um artista. Aqui, sua atividade estética tende para a constituição do homem-herói e da sua vida. Mas na hora da representação, quando ele encarnar a figura do herói, todas essas modalidades serão transcendentes à sua consciência e à sua vivência de herói (se a encarnação for consumada em toda a sua pureza): a forma externa que ele dará ao corpo, aos movimentos, às posturas, etc., tudo isso se tornará significante unicamente para a consciência do contemplador, no todo artístico da peça, e não na vida que a personagem vive. Por ocasião do trabalho que o ator efetua, as modalidades abstratamente isoladas ficam, claro, entrelaçadas, e é nesse sentido que a representação do ator é um acontecimento estético concreto, vivo; o ator é, em todos os pontos, um artista: cada uma das modalidades de um todo artístico está representada em seu trabalho, mas na hora da representação, o centro de gravidade se situa no interior daquilo que o herói viven-

94

cia pessoalmente, enquanto sujeito na vida; em outras palavras, esse centro de gravidade é transferido ao material extra-estético previamente moldado pelos próprios cuidados desse mesmo ator que desempenhou as funções de autor e de diretor; no momento da encarnação (relativamente à atividade estética), ele *é* material passivo, é a vida do todo artístico que ele próprio previamente construiu e que, agora, se realiza através do espectador; no tocante à atividade estética do espectador, o ator, enquanto herói, tem uma atividade passiva. Em sua interpretação, o ator representa uma vida que, simultaneamente, imagina para si. Se ele apenas a imaginasse para si, se só representasse movido pelo interesse que ela suscita por si só, e se ela não lhe tivesse dado uma forma, à custa da atividade que ele exerceu sobre ela de fora, se ele representasse como representam as crianças, não seria um artista - na melhor das hipóteses seria um instrumento passivo nas mãos de um artista (do diretor, do autor ou do espectador ativo). Mas voltemos à estética expressiva (tratamos aqui apenas da espacialidade, sendo por isso que insistimos no aspecto plástico-pictural do herói tal como ele se manifesta na criação estética do ator, enquanto o essencial reside na introdução de um caráter e de um ritmo interior que, como veremos mais adiante, são transcendentes à vida vivida internamente pelo próprio herói e pelo ator que os cria *de fora* e não no instante em que encarna o herói e coincide com ele. Às vezes o ator se identifica com um herói lírico e vive-se esteticamente enquanto autor do herói - esta é uma modalidade propriamente lírica da criação de ator). Do ponto de vista da estética expressiva, as operações que, do nosso ponto de vista, são propriamente estéticas (o trabalho do ator-diretor-espectador) resumem-se à criação de uma forma puramente expressiva que visa à realização mais concreta e mais pura da empatia-simpatia; o valor propriamente estético se realiza apenas mais tarde, no momento em que se supõe que o espectador se funde com o ator. A atitude ingênua do homem bom que acautela o herói contra a cilada que é armada para ele, que está pronto para voar em seu socorro quando é atacado, parece muito mais próxima da situação estética real do espectador: o espectador ingênuo situa-se num ponto fixo *fora* do herói, e em virtude disso ele tem uma única pressa, é aproveitar o privilégio da posição que ocupa *fora* do herói para socorrê-lo

95

quando este, a partir do lugar que ocupa, é impotente. A atitude do bom homem para com o herói é correta. Seu erro reside em não saber encontrar uma posição identicamente fixa fora

do todo do acontecimento representado, e apenas isso poderia transformar sua atividade de espectador num sentido estético e não ético, ele interferiu na vida como participante e quis ajudá-la de seu interior, no nível da vida em que se exerce a atividade ético-cognitiva, passou para o outro lado da rampa e se colocou *ao lado* do herói, num único e mesmo plano da vida concebida como acontecimento ético aberto e, com isso, destruiu o acontecimento estético de que deixou de ser o espectador-autor. Ora, o acontecimento da vida, em seu todo, não comporta solução; de dentro, a vida pode expressar-se pelo ato, pelo arrependimento-confissão, pelo grito, mas a remissão e o perdão lhe vêm do autor. A solução não é imanente à vida, é-lhe concedida como um dádiva que emana da atividade do outro, do outro que vai ao encontro dela.

Certos teóricos da estética expressiva (a estética schopenhauriana de Hartmann), para explicar o caráter específico da empatia e da simpatia, introduzem a noção de sentimentos ideais, ou ilusórios, que nos são suscitados pela forma estética, e que eles distinguem dos sentimentos efetivamente experimentados na vida real. Experimentar o prazer estético é um sentimento real, vivenciar os sentimentos do herói é apenas um sentimento ideal. O sentimento ideal é aquele que não desperta a vontade de agir. Semelhante definição não resiste ao exame crítico. Não vivencio isoladamente este ou aquele sentimento do herói (tais sentimentos, aliás, não existem), mas o *todo* interior do herói, nossos *horizontes* coincidem, e por isso pratico por dentro, junto com o herói, todos os seus atos, percebidos como necessários em sua vida com a qual me identifico: ao vivenciar seu sofrimento, por dentro, vivencio também seu grito, ao vivenciar seu ódio, por dentro, vivencio também seu ato de vingança, etc.; se me restrinjo a identificar-me com ele e a coincidir com ele, não posso intervir em sua vida, pois essa intervenção supõe minha exotopia em relação a ele - era o caso de nosso bom homem. Outros teóricos explicam as particularidades estéticas da empatia da seguinte maneira: ao transencarnar-nos, ampliamos os valores do nosso *eu*, participamos (por dentro) do que é significante no humano, etc. -

ficamos no círculo de uma consciência, da empatia e da simpatia vivenciadas relativamente a nós mesmos, e a categoria dos valores do *outro* nunca intervém. No âmbito de uma aplicação estrita da teoria expressiva, a empatia ou a simpatia para com uma vida consiste em vivenciá-la, em duplicá-la tal qual, sem enriquecê-la com valores novos que lhe seriam transcendentes, em vivenciá-la nas categorias que são as do sujeito efetivo de uma vida. A arte possibilita-me viver várias vidas em vez de uma só, e com isso enriquecer minha experiência pessoal, possibilita-me participar internamente de outra vida, em nome mesmo dessa outra vida, em nome do significado que ela comporta (de seu “significado humano” segundo Lipps e Volkelt).

Procedemos ao exame crítico do princípio básico da estética expressiva, considerado em estado puro e numa aplicação conseqüente. Mas essa pureza e conseqüência não aparecem nos trabalhos efetivos dos teóricos da estética expressiva; como já assinalamos, é apenas à custa de desvios do princípio básico e de inconseqüência que a teoria expressiva consegue manter seu vínculo com a arte e preservar-se, apesar de tudo, como teoria estética. Esses desvios do princípio básico, a estética expressiva volta a acrescentá-los a si servindo-se de uma experiência estética efetiva que ela possui, claro, mas da qual dá uma interpretação teórica falsa, e esses acréscimos efetivos nos dissimulam o que falseia o princípio básico considerado em estado puro - dissimulando-o também aos próprios adeptos da teoria. O maior desvio que notamos no tocante ao princípio básico na maioria dos teóricos da estética expressiva e que nos leva a uma compreensão mais exata da atividade estética é o fato de a empatia ser determinada como simpática - o que ora é expressamente formulado (em Cohen, em Groos), ora é tacitamente implicado. A noção de empatia *simpática*, desenvolvida até o fim, destruiria o princípio básico da teoria expressiva e nos levaria à noção de *amor* estético e à exata posição de um autor com relação ao herói. O que será, então, a empatia simpática? A empatia simpática “aparentada com o amor” (Cohen) não é mais esse ato de empatia pura que faz penetrar no objeto, no herói. Quando vivenciamos os sofrimentos de Édipo, em seu mundo interior, não encontramos nada apa-

rentado com o *amor* por si mesmo; seu amor-de-si ou egoísmo

97

é algo totalmente diferente, e, claro, o que está em questão quando se fala de empatia simpática não é a vivência desse amor-próprio e amor-de-si, e sim a criação de uma nova relação emocional com o todo da sua vida interior. Essa simpatia aparentada com o amor modifica radicalmente toda a estrutura emotivo-volitiva mediante a qual vivencio internamente um herói, dá-lhe um colorido e uma tonalidade totalmente diferentes. Entrelaçamo-la com o que vive o herói, e de que forma? Pode-se dizer que nosso ato de empatia introduzirá esse amor também no objeto, como sucede com os outros estados interiores: o sofrimento, a paz, a alegria, a tensão, etc. Dizemos que uma coisa ou uma pessoa é agradável, simpática, ou seja, atribuímo-lhe pessoalmente, como propriedades interiores, as qualidades que exprimem nosso relacionamento com ela. Efetivamente, o sentimento de amor parece penetrar no objeto, modificar sua aparência para nós, mas mesmo assim essa penetração difere totalmente da incorporação operada pelo ato de empatia, o qual faz passar para o objeto outra vivência na qualidade de estado interior próprio desse objeto, introduz o sentimento da alegria no homem com sorriso feliz, o sentimento da paz no mar calmo e imóvel, etc. Enquanto estes últimos animam o objeto *exterior,* criando essa vida interior que dá sentido à sua exterioridade, o amor penetra tanto a vida exterior quanto a vida interior que foi incorporada ao objeto pelo ato de empatia e embeleza, transfigura para nós o objeto em sua totalidade, converte-o num objeto vivo, constituído de alma e corpo. Pode-se tentar dar uma interpretação da simpatia aparentada com o amor no âmbito da estética expressiva e dizer que a simpatia é a condição da empatia: para que comecemos a vivenciar alguém, é preciso que este nos seja simpático e não vivenciamos o objeto antipático, não o penetramos, preferimos evitá-lo a vivenciá-lo. A expressividade, se se pretende efetivamente expressiva, se quer introduzir-nos no mundo interior do expressante, deve ser simpática. A simpatia pode, realmente, ser uma das condições da empatia, sem contudo ser sua condição única e necessária; mas seu papel está longe de ser esgotado pelo ato da empatia estética, ela acompanha e impregna todo o processo de contemplação estética do objeto, transformando todo o material do contemplado e da vivência. A empatia simpática faz viver a vida do herói de uma forma total-

98

mente diferente daquela em que essa vida foi ou poderia ter sido vivida pelo próprio sujeito; e essa forma não tende ao limite de uma coincidência total, de uma fusão com a vida do herói, pois tal fusão significaria a perda do coeficiente de simpatia, de amor e, conseqüentemente, a perda da forma que esses sentimentos criavam. A empatia simpática não dá a essa vida uma forma a partir da categoria do *eu,* mas a partir da categoria do *outro,* enquanto vida do outro, de outro *eu,* e é, em sua essência, a vida do outro vivida *por fora,* quer se trate de sua vida *exterior,* quer de sua vida *interior* (no tocante à vivência *de fora* de uma vida *interior,* ver o capítulo seguinte).

É justamente a empatia simpática - e apenas ela - que possui o poder de operar uma combinação harmoniosa, num único e mesmo nível, entre o *interior* e o *exterior.* Do próprio interior da vida vivenciada pelo ato de empatia, não há acesso ao valor estético do que lhe é exterior (seu corpo); apenas o amor, por ser aproximação ativa do outro, pode operar a combinação da vida interior (a orientação material do próprio sujeito na vida) vivenciada de fora, com o corpo, em seu valor, vivido de fora, para fundi-los no homem singular e único, como fenômeno estético; apenas ele pode operar a combinação do que orienta um escopo com o que é sua orientação, do horizonte com o que está à volta. O homem, concebido em sua integridade, é o produto de uma ótica estética criadora, e apenas dela; a cognição é indiferente aos valores e não nos oferece o homem concreto e singular; o sujeito ético, por princípio, não é único (o imperativo propriamente ético é vivido na categoria do eu), o homem, em sua integridade, pressupõe um sujeito esteticamente ativo, situado fora dele (abstraímos a vivência religiosa do homem). Desde o início, a empatia

simpática introduz numa vida vivida por ato de empatia os valores que lhe são transcendentes, desde o início transfere essa vida para um novo contexto de valores e de sentido, desde o início pode dar-lhe um ritmo temporal e uma forma espacial *(Bilden, Gestalten).* Ao passo que a empatia pura carece de qualquer outro ponto de vista além daqueles que só são possíveis do interior da vida; ora, dentre eles, não há um esteticamente produtivo. Não é do interior da vida que se constrói e se fundamenta a forma estética como expressão adequada que tenderia ao limite de sua pura auto-expressão (à formulação da relação ima-

99

nente que a consciência mantém consigo mesma), é *de fora,* pelos desvelos da simpatia e do amor que lhe são dirigidos e que são esteticamente produtivos; nesse sentido, a forma expressa efetivamente a vida do outro, mas o que nessa expressão corresponde à atividade criadora, não é a expressão em si mesma, mas *o outro,* situado *fora-de:* o autor; a vida, por sua vez, fica *passiva* na expressão estética que ela reveste. Numa acepção assim, o termo "expressão" parece mal escolhido e seria preciso abandoná-lo, reservando-o a uma compreensão puramente expressiva que ele explica melhor (em particular o alemão *Ausdruck);* o que corresponde muito melhor à realidade do acontecimento estético é, na terminologia da estética impressiva, o termo "representação", válido na arte tanto para o espaço como para o tempo - um termo que transfere o centro de gravidade do herói para o sujeito da atividade estética, ou seja, para o autor.

A forma expressa a atividade do autor a respeito do herói - do outro; nesse sentido, podemos dizer que ela é o resultado da interação entre o herói e o autor. Entretanto, nessa interação o herói é passivo: ele não é o expre*ssante,* é o expre*sso*; porém, como tal, determina a forma, pois esta deve precisamente corresponder-lhe, e deve, precisamente de fora, assegurar um acabamento à orientação material interna de sua vida; é por isso que a forma deve ser-lhe adequada e não por ser uma possível auto-expressão dele. Mas essa passividade do herói a respeito da forma não é dada de imediato, é apenas pré-dada, sendo objeto de uma atividade que a realiza no interior da obra onde ela constitui o móbil do combate travado pelo autor e pelo espectador - e estes nem sempre saem vencedores. Esse empreendimento só é possível graças à posição exotópica do autor-contemplador a respeito do herói, posição esta impregnada de tensão e de amor. A orientação interna da vida do herói, a partir de dentro dele, comporta sua necessidade imanente, que pode nos levar a viver as coerções do devir dessa vida carente de resolução estética, pode levar-nos a um ponto tal que perdemos nossa posição firme fora do herói e nos expressamos a partir de dentro dele e coincidimos com ele. Quando o autor se funde com seu herói, a forma não é, de fato, senão pura expressão expressiva do herói, resultado da atividade do herói em cujo exterior não soubemos situar-nos; ora, a atividade do próprio

100

herói não pode ser uma atividade estética; podemos encontrar nele (ouvir nele) sua necessidade, seu arrependimento, sua prece, sua súplica, e, finalmente, sua reivindicação dirigida a um possível autor, mas ela permanecerá impotente para gerar uma forma estética acabada.

Essa necessidade interior, imanente à vida do herói, deve ser compreendida e vivida por nós em toda a sua importância e significado, no que tem razão a teoria expressiva; mas cumpre que seja na forma estética significante que essa vida revestir, que lhe é transcendente e vale por seu princípio de *acabamento* e não pelas modalidades de sua *expressão.* Precisamos enfrentar a necessidade imanente (não se trata, naturalmente, de psicologia, mas de sentido) de uma consciência viva (ou consciência da própria vida), exercendo nossa atividade de fora e proporcionar-lhe sua razão de ser e seu acabamento que lhe virão como dádivas, e essas dádivas não devem situar-se no plano em que essa vida é vivenciada internamente e se encontraria enriquecida de um material (de um conteúdo) colhido na mesma categoria em que é vivenciada - apenas o devaneio procede assim, e o

ato na vida prática (de ajuda, por exemplo) — e sim no plano em que essa vida, se quiser permanecer ela própria, é, por princípio, impotente. A atividade estética que se desenvolve sempre nas fronteiras (a forma é uma fronteira) da vida vivida do interior, ali onde essa vida está voltada *para fora*, ali onde ela termina (o fim do sentido, do espaço e do tempo) e onde começa outra vida, aquela onde se estende, inacessível a ela mesma, a esfera de atividade do outro. Minha vivência própria e minha consciência própria da vida, e, conseqüentemente, a *auto-expressão* que ela reveste (a expressividade da minha expressão) enquanto algo unificado, possuem fronteiras estáveis que delimitam, acima de tudo, meu corpo exterior: este, enquanto valor estético evidente-visível, suscetível de entrar em combinação harmoniosa com a orientação material interna da minha vida, situa-se mais além das fronteiras da minha vivência própria unificada; na vivência que tenho da minha vida, o corpo exterior não pode ocupar o lugar que ele ocupa para mim através da empatia simpática que me faz vivenciar a vida do outro, no todo da sua vida, tal como ele se apresenta para mim; mesmo que a sua beleza exterior fosse um componente de suma importância para a minha vida e para

101

mim mesmo, a verdade é que por principio isso não equivale *a* vivenciá-lo integralmente, de modo intuitivo-visível, num único e mesmo plano de valores com minha vida interior, como sua forma; não equivale a viver-me, de modo visível-evidente, integralmente encarnado num corpo exterior, assim como vivo essa encarnação quando se trata do outro. Estou por inteiro *dentro* da minha vida e, se eu de alguma maneira pudesse ver o *exterior* da minha vida, esse exterior se integraria imediatamente à minha vivência interna, a enriqueceria de um modo imanente, ou seja, deixaria de ser exterioridade que, de fora, proporciona acabamento à minha vida, deixaria de ser a fronteira eventual de um finito estético que me proporcionaria, de fora, meu próprio acabamento. Supondo-se que eu possa situar-me fisicamente fora de mim - admitamos que eu receba a possibilidade física de dar-me uma forma de fora -, ainda assim eu não terei nenhum princípio segundo o qual eu poderia dar-me essa forma, modelar minha própria exterioridade, proporcionar-lhe o acabamento estético, se eu não souber situar-me *fora de* minha vida, se não souber percebê-la como vida do outro. Para tanto, preciso encontrar uma posição firme que seja fundamentada no sentido externo e também no sentido interno e que esteja situada não só *fora de* minha vida tal como ela se manifesta em seu enfoque do objeto e do sentido, em seus desejos, em suas aspirações, em suas aquisições - coisas que precisarei perceber noutra categoria. O que é indispensável para a criação de um todo artístico (inclusive no caso de uma obra lírica), não é expressar sua vida e sim expressar-se *sobre* sua vida pela boca do outro. [...]

Vemos, portanto, que a relação simpática ou amorosa com a vida, que vem acrescentar-se à empatia, ou seja, a noção de empatia simpática, desenvolvida de modo conseqüente, destrói o princípio básico da estética expressiva: o acontecimento artístico da obra se apresenta sob outro aspecto, evolui noutra direção, e o ato de empatia vem a ser apenas um de seus componentes, além do mais extra-estético; a atividade propriamente estética intervém com o amor criador no conteúdo vivenciado por ato de empatia, um amor preocupado em criar para essa vida, vivenciada por ato de empatia, uma forma estética que lhe seja transcendente. A criação estética não poderia ser ex-

102

plicada ou pensada como imanente a uma única e mesma consciência, o acontecimento estético não pode ter um único participante que, simultaneamente, viveria a vida e expressaria sua vivência pessoal através de uma forma artística significante; o sujeito da vida e o sujeito da atividade estética, que lhe dá a sua forma, não podem por princípio coincidir. Há acontecimentos que, por princípio, não podem desenvolver-se no plano de uma única e mesma consciência e pressupõem *duas* consciências estanques; pois o componente essencial do acontecimento é essa relação de *uma* consciência com *outra*

consciência, caracterizada justamente por sua alteridade - é isso que sucede com todo acontecimento criativamente positivo, que veicula o novo, que é único e irreversível. A teoria expressiva é apenas uma das inúmeras teorias filosóficas, éticas, filosófico-históricas, metafísicas, religiosas que qualificamos de empobrecedoras na medida em que, para explicarem um acontecimento produtivo, o empobrecem reduzindo principalmente o número de seus participantes: para explicar o acontecimento, transpõem-no para o plano de uma única consciência em cuja unidade todos os componentes do acontecimento serão compreendidos e deduzidos; obtêm assim a transcrição puramente teórica de um acontecimento já realizado, mas perdem as forças motrizes que presidiam à criação do acontecimento na fase de sua realização (quando ainda era acontecimento aberto) e perdem também seus participantes vivos que, por princípio, não se fundem. A idéia do *enriquecimento formal* fica incompreendida - em oposição ao enriquecimento da matéria, do conteúdo; ora, esta é a idéia fundamental, a idéia motriz na criação cultural que, em nenhuma de suas áreas, tende para um enriquecimento do objeto por meio de um material que lhe é imanente, mas o transpõe para outro plano de valores, gratifica-o com o dom da *forma,* trans*forma-o,* e esse enriquecimento formal é impossível se há fusão com o objeto trabalhado. Em que se enriqueceria o acontecimento se eu fundir-me com o outro: se de *dois,* passamos a *um?* Que vantagem teria eu em que o outro se funda comigo? Ele só verá e só saberá o que eu mesmo vejo e sei, ele somente reproduzirá em si mesmo o que em minha vida continua sem solução; é preferível que ele permaneça fora de mim, pois é a partir da sua posição que pode ver e saber o que, a partir da minha posição, não posso nem ver

nem saber, sendo assim que ele poderá enriquecer o acontecimento da minha vida. Ao *somente* fundir-me com a vida do outro, limito-me a acentuar o que continua sem solução nessa vida, limito-me a duplicá-la numericamente. Do ponto de vista da produtividade efetiva do acontecimento, quando somos dois, o que importa não é o fato de que, além de mim, haja *mais outro* homem, *semelhante a mim (dois homens),* e sim que, para mim, ele seja *o outro;* é nisso que sua simpatia por minha vida não é nossa fusão num único ser, não é uma duplicação numérica da minha vida, e sim um enriquecimento do acontecimento da minha vida, pois ele a vive de uma nova forma, numa nova categoria de valores - como vida de outro que é percebida diferentemente e recebe uma razão de ser diferente da sua própria. A produtividade do acontecimento não consiste na fusão de todos em um, mas na exploração da exotopia que permite à pessoa situar-se num lugar que é a única a poder ocupar fora dos outros.

Essas teorias empobrecedoras que fundamentam a criação cultural na rejeição do principio exotópico, que situa fora do outro, e para as quais tudo se reduz a *participar de uma consciência,* a ser solidário e até mesmo a fundir-se com ela, todas essas teorias - e, sobretudo a teoria expressiva na estética - explicam-se pela natureza gnosiológica da cultura filosófica dos séculos XIX e XX. A teoria do conhecimento tornou-se o modelo de todas as teorias referentes aos domínios da cultura: tanto a ética quanto a teoria do comportamento são substituídas pela teoria do conhecimento dos atos já concluídos, tanto a estética quanto a teoria da atividade estética são substituídas pela teoria do conhecimento de uma atividade já concluída — ou seja, o que é considerado objeto não é, em toda a sua imediatez, o próprio fato da realização estética, mas sua eventual transposição teórica; por isso , a unidade do acontecimento em realização é substituída pela unidade da consciência, da compreensão do acontecimento; o sujeito - o participante - do acontecimento torna-se o sujeito do conhecimento puramente teórico do acontecimento no qual ele não toma parte. A consciência gnosiológica, a consciência científica, é uma consciência única e singular; tudo com que essa consciência lidar será definido por ela própria, toda definição será do âmbito da sua própria atividade: toda definição do objeto será

definição da consciência. Nesse sentido, a consciência gnosiológica não poderia ter outra consciência situada fora dela, não poderia estabelecer uma relação com outra consciência que fosse autônoma e não se fundisse com ela. Toda unidade é sua própria unidade e não pode admitir ao seu lado outra unidade, independente dela (a unidade da natureza, a unidade da outra consciência), uma unidade soberana que lhe faria frente com seu próprio destino e não seria definida por ela. Essa consciência cria e forma seu objeto somente enquanto objeto e não enquanto sujeito. Para ela, o sujeito não passa de um objeto. O sujeito não é compreendido, conhecido, senão na qualidade de objeto - apenas um valor poderia convertê-lo num sujeito, no portador de uma vida regida por suas próprias leis e que vive seu próprio destino. Enquanto a consciência estética é uma consciência amorosa que postula o valor, ela é consciência de uma consciência, é a consciência que o *eu*-autor tem da consciência do herói-*outro*; o acontecimento estético reside no encontro de duas consciências que, por princípio, não se fundem:
a consciência do autor encara a consciência do herói não do ponto de vista de seus componentes materiais e de sua importância objetiva, mas do ponto de vista da unidade subjetiva constituída pela vida do herói, e é essa consciência do herói que encontra uma localização concreta (sendo o grau de concretização variável, claro), uma encarnação e recebe seu acabamento em virtude de um ato de amor. Quanto à consciência do próprio autor, assim como a consciência gnosiológica, ela permanece inacabável [...]

Assim, a forma espacial não é, no sentido exato, a forma da obra como objeto, mas a forma do herói e de seu mundo - a forma de um sujeito; nisto a estética expressiva tem razão (pode-se dizer, com uma margem de inexatidão, que a forma de uma vida representada no romance tem a forma do romance, mas o romance, considerando-se também o princípio do isolamento - da invenção -, é justamente uma forma destinada a dominar a vida), mas, contrariamente às opiniões da estética expressiva, a forma não é a expressão pura de uma vida porque, ao expressá-la, ela expressa também a relação do autor com o herói, que é, precisamente, o elemento propriamente estético da forma. A forma estética não pode ser fundamentada de dentro do herói, a partir de seu enfoque do objeto e do sem-

tido na vida, em outras palavras, a partir da significação pura e simples de sua vida; a forma é fundamentada no interior do *outro* - do autor, isto é, a partir de uma reação geradora de valores que são, por princípio, transcendentes ao herói e à sua vida, mas todavia ligados a ele. Essa reação criadora é o amor estético. A relação mantida pela forma estética, transcendente ao herói e à sua vida, considerada por dentro, reproduz a relação - única em seu gênero - do am*ante* com o am*ado* (abstraindo-se, é óbvio, o aspecto sexual), a relação do juízo de valor imotivado com o objeto ("tal como ele é, agrada-me e amo-o", e é somente depois disso que ocorre a idealização ativa, o *dom* de uma forma), a relação de abonação valid*ante* com o abonado valid*ado*, a relação do dom com a necessidade, do perdão *gratuito* com o crime, da graça com o pecador - todas essas relações (a lista poderia ser aumentada) são análogas à relação estética do autor com o herói ou da forma com o herói e sua vida. O elemento essencial, comum a todas essas relações, é, de um lado, o dom, transcendente por princípio ao beneficiário do dom, e, do outro, a *relação* profunda do dom com quem é seu beneficiário - o fato de que *não* seja *ele* mas seja *para ele.* Daí decorre que o enriquecimento reveste um caráter formal, transfigurativo - o beneficiário do dom é transposto para um novo plano de existência. O que é transposto para um novo plano, não é o material (o objeto), mas o sujeito - herói; e é apenas no tocante a ele que serão possíveis o dever estético, o amor estético e o dom do amor.

A forma deve utilizar essa particularidade, transcendente à consciência do herói (à consciência que ele pode ter de sua própria vivência e ao juízo de valor concreto sobre si mesmo), mas todavia ligada a ele, segundo a qual ele é determinado *enquanto todo* pelo exterior, ou seja, está voltado para fora, sendo suas fronteiras as de seu todo. *A forma é uma*

fronteira que resulta de um tratamento estético [...] Trata-se tanto das fronteiras do corpo como das fronteiras da alma e das fronteiras do espírito (da orientação do sentido). As fronteiras são vividas de maneiras essencialmente diferentes: por dentro, pela autoconsciência e por fora pela vivência do outro. Cada um dos meus atos, tanto interior como exterior, na orientação material da minha vida, procede de dentro de mim, jamais encontro alguma fronteira *significante em seus valores* que me asse-

106

gure um acabamento *positivo*, avanço e atravesso minhas fronteiras que posso internamente perceber como obstáculo, mas não como acabamento; as fronteiras do outro, que vivo no plano estético, asseguram-lhe o acabamento positivo, abarcam-no por inteiro, concentram toda a sua atividade, fecham-se sobre esta. O escopo do herói em sua vida é inteiramente investido em seu corpo concebido como fronteira estética significante, é *encarnado*. Esse significado bivalente das fronteiras ficará mais claro no prosseguimento da nossa exposição. Abrimos as fronteiras do herói quando o vivenciamos do interior e as fechamos quando, do exterior, asseguramos seu acabamento estético. Se no primeiro movimento, interno, somos passivos, no segundo movimento, externo, que nos leva ao encontro do herói, somos ativos, edificamos algo absolutamente novo, excedente. É justamente esse encontro de dois movimentos operando-se na superfície do homem que dá consistência aos valores de suas fronteiras, acende a centelha do valor estético.

Segue-se daí que a existência estética - o homem em sua integridade - não é fundamentada de dentro, a partir de uma eventual autoconsciência, sendo esta a razão por que também a beleza, se abstraímos o autor-contemplador ativo, parece passiva, ingênua e inorgânica; a beleza nada sabe de si mesma, não pode fundamentar a si mesma, atém-se *a ser*, é o dom que abstrai o doador e sua atividade fundamentada internamente (pois o dom é fundamentado do interior da atividade doadora) [...]

A teoria da estética impressiva, com a qual relacionamos todas as concepções estéticas que situam o centro de gravidade na atividade do artista, produtora de formas, tais como aparecem em Fiedler, Hildebrand, Hanslick, Riegl, Witasek e naqueles chamados de formalistas (Kant ocupa uma posição ambivalente), perde a noção do herói como constituinte autônomo, ainda que passivo, do acontecimento artístico, contrariamente ao que se passa com a estética expressiva na qual é a noção de autor que se perde. É precisamente o acontecimento, enquanto relação viva entre duas consciências, que também não existe para a estética impressiva. Nela igualmente, a criação do artista é considerada como um ato unilateral, confrontado unicamente com o objeto, com o material e não com outro sujei-

107

to. A forma se deduz das especificidades do material: visual, auditivo, etc. Tal abordagem não permite fundamentar profundamente a forma e só redunda numa explicação hedônica mais ou menos sutil. O amor estético perde o objeto, torna-se processo de amor sem conteúdo, representação de amor. Os extremos se tocam: também a estética expressiva só podia desembocar na representação, mas é uma representação diferente: deixa de ser a representação de viver por amor de uma vida - como representam as crianças - é a representação de abonar, sem conteúdo, uma vida possível, de produzir o fundamento e o acabamento estético de uma vida somente possível. Para a teoria impressiva, o que existe é o autor sem herói, cuja atividade, que só visa ao material, torna-se uma atividade puramente técnica.

Assim, elucidado o significado dos aspectos expressivos e impressivos do corpo exterior no acontecimento artístico da obra, fica claro que o corpo *exterior* é o centro dos valores da forma espacial. Falta-nos agora desenvolver essa noção no que tange à criação *verbal*.

7. *O todo espacial do herói. Teoria do "horizonte" e do "ambiente".*

Em que medida a criação verbal está relacionada com a *forma* espacial do herói e do seu mundo? Que a criação verbal esteja relacionada com a exterioridade (o aspecto externo) do herói e com o mundo espacial no qual se desenrola o acontecimento da sua vida, isto está fora de dúvida; mas estará ela também relacionada com a *sua forma espacial enquanto forma artística?* É isso que levanta dúvidas e, em geral, resolve-se o problema num sentido negativo. Para resolvê-lo corretamente, cumpre levar em conta o significado bivalente da forma estética. Esta, como já vimos, pode ser uma forma empírica, tanto externa como interna, em outras palavras, ser forma do objeto estético, forma do mundo que se elabora a partir da obra artística sem coincidir com esta, e também forma da própria obra artística, isto é, forma material. Com base nessa distinção, é claro que não poderíamos afirmar a similitude dos objetos estéticos pertencentes às diversas áreas da arte - pintura, poe-

sia, música, etc. - no que se refere somente à diferença dos meios de realização, de construção do objeto estético, isto é, reduzindo a arte apenas às modalidades técnicas. A forma material que faz com que uma obra seja pictórica, poética ou musical determina também a estrutura correspondente do objeto estético ao qual ela dará certa *uni*formidade, do qual acentuará certos aspectos. Nem por isso o objeto estético deixa de ser *multi*forme, *concreto,* semelhante à realidade ético-cognitiva (o mundo vivido) que o objeto fundamenta e acaba artisticamente; atingindo esse mundo do objeto artístico sua forma mais concreta e mais completa na criação verbal (ao contrário da criação musical). A criação verbal não cria uma forma espacial *externa* pois não lida com um material espacial como sucede com as artes picturais, plásticas, gráficas; seu material - a palavra (a forma espacial da disposição do texto - estrofes, capítulos, figuras complexas da poesia escolástica, etc. — é quase insignificante) — não é um material espacial em sua substância (o som na música o é ainda menos); mas o objeto estético não é, naturalmente, constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante nele, e esse *objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente signjficante* que é representada pelas palavras da obra (essa forma, na pintura, é representada pelas cores, pelo desenho, pelas linhas, e daí não decorre que o objeto estético seja constituído apenas de linhas e de cores; trata-se precisamente de construir um objeto concreto a partir das linhas e das cores).

A forma espacial contida dentro do objeto estético, expressa por meio das palavras de uma obra verbal, não levanta dúvidas. A segunda questão era saber como se realizava essa forma espacial interna: deverá ela produzir-se de modo puramente *visual,* detalhado e completo? Deverá ela oferecer um equivalente emotivo-volitivo que lhe realize a tonalidade sensorial, o colorido emocional, numa representação que poderá ser descontínua, fugidia, até mesmo ausente e compensada pela palavra? (O tom emotivo-volitivo apesar de ser vinculado à palavra e como que fixado à sua imagem fônico-entonacional, não se refere, claro, à palavra, mas ao objeto expresso pela palavra, mesmo que este não se realize, na consciência, na forma de imagem visual; apenas o objeto possibilita pensar o tom emocional, mesmo que este se desenvolva junto com a acústica da

palavra.) Um estudo detalhado desse problema ultrapassaria o âmbito de nossa análise e pertence a uma estética geral da criação verbal. Algumas indicações sumárias serão suficientes para o problema de que tratamos. A forma espacial interna nunca se realiza completamente numa plenitude *visual* (o mesmo se passa com a forma temporal cuja realização acústica nunca fica completa e plena) até no campo das artes plásticas. A forma *visual* completa e plena só é própria da forma material externa da obra, cujas qualidades parecem ser transferidas para a forma interna (a imagem visual da forma interna, mesmo nas artes plásticas, é subjetiva). A forma visual interna é vivenciada, no plano emotivo-volitivo, como se fosse perfeita e acabada, mas tais perfeição e acabamento nunca são realizados de modo efetivo numa representação. É óbvio que o grau de realização da forma

interna varia conforme os modos da criação verbal e conforme as obras.

Esse grau atinge o ponto culminante na epopéia (a descrição do aspecto físico do herói no romance deve necessariamente levar a uma reconstituição visual, ainda que a imagem obtida a partir do material verbal não deixe de ser visualmente subjetiva, variando conforme os leitores) e o ponto mais baixo no lirismo, particularmente no lirismo romântico, onde um grau elevado de atualização visual, hábito inculcado pelo romance, compromete a impressão estética; mas em todos esses casos teremos sempre um equivalente emotivo-volitivo da exterioridade, um escopo emotivo-volitivo que aspira a essa exterioridade, mesmo quando ela não se presta a uma representação visual; e essa aspiração elabora sua exterioridade como valor artístico. É por isso que precisamos reconhecer e compreender o *princípio plástico-pictural* da criação artística verbal.

O corpo exterior do homem, suas fronteiras exteriores e seu mundo são uma coisa dada (no dado extra-estético da vida), necessária e inalienável do dado existencial; por isso esses fatos exigem o direito de figurar na estética, exigem ser reproduzidos e fundamentados; é para isso que são empregados todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, volumes, palavras, sons. Na medida em que o artista lida com a existência do homem e com seu mundo, lida também com os seus dados espaciais, com suas fronteiras exteriores e, quando fornece uma transposição estética dessa existência, precisa também trans-

por a exterioridade do homem em função do tipo de material de que dispõe (cores, sons, etc.).

O poeta cria o aspecto físico, a forma espacial do herói e do seu mundo mediante o material verbal: essa exterioridade - que internamente é carente de sentido e externamente é votada a um conhecimento factual - é pensada e fundamentada no plano estético pelo poeta que a torna artisticamente significante.

A imagem externa expressa pelas palavras, quer se preste a uma representação visual (no caso do romance, por exemplo), quer seja vivenciada no modo emotivo-volitivo, tem por função dar forma e remate, ou seja: ela não só é expressiva, mas também artisticamente impressiva. As opiniões que expusemos encontram aqui sua aplicação plena: em se tratando tanto do retrato verbal quanto do retrato pictural. Também aqui, apenas uma posição exotópica pode garantir o valor estético à exterioridade e a forma espacial expressa a relação do autor com o herói.

A obra de criação verbal considera cada um dos heróis de fora, e, na leitura, é de fora que devemos seguir os heróis - e não de dentro. Ora, é justamente na criação verbal (e, acima de tudo, na música), que uma interpretação puramente expressiva da exterioridade parece mais sedutora e convincente, porque a exotopia do autor-espectador não é confirmada no espaço como o é nas artes plásticas (a representação visual é substituída pelo equivalente emotivo-volitivo fixado na palavra). Por outro lado, o material que a língua fornece não é suficientemente neutro no que tange à esfera ético-cognitiva onde é utilizado para a auto-expressão e para fins informativos; ou seja, quando é utilizado num emprego expressivo, e transferimos esses usos expressivos da linguagem (expressar a si mesmo e indicar o objeto) para a percepção que temos da obra artística de criação verbal. A isso vem acrescentar-se, enfim, a passividade espacial e visual que acompanham nossa percepção: a palavra serve para representar uma espécie de dado espacial já pronto, e não há nada aí que se assemelhe à criação de uma forma espacial, evidentemente amorosa, operada de fora mediante linhas e cores pelo movimento da mão e do corpo inteiro, o movimento-gesto que imita e triunfa. A articulação lingüística e a mímica, na medida em que têm, da mesma manei-

ra que a língua, seu lugar na vida, são fortemente marcadas por uma tendência à expressividade (a articulação e o gestual expressam ou imitam); o tom que preside à criação do autor-contemplador encontra-se facilmente absorvido pelo tom peculiar à vida do herói.

Portanto, convém salientar que o conteúdo (o que está *entranhado* num herói, sua vida por dentro) e a forma não podem ser fundamentados nem explicados do ponto de vista de uma única e mesma consciência, sendo somente nas fronteiras de duas consciências, nas fronteiras do corpo, que se realizam o encontro e o dom da forma artística. Sem essa relação com o outro, beneficiário do dom que lhe proporciona a razão de ser e o acabamento (imanência de sua razão de ser estética), a forma que não for fundamentada internamente pela atividade interior do autor-contemplador não deixará de degenerar em algo hedônico, pura e simplesmente "belo" que me agrada imediatamente, da mesma maneira que, também imediatamente, posso sentir frio ou calor: o autor constrói tecnicamente o objeto de prazer que o contemplador se oferece passivamente. O tom emotivo-volitivo do autor que cria e fundamenta a exterioridade enquanto valor artístico não poderia ser diretamente coordenado ao escopo que marca, por dentro, a vida do herói sem passar pela categoria do *outro;* é apenas através dessa categoria que se torna possível fazer com que o aspecto físico seja uma forma que engloba e acaba o herói, uma forma na qual se depositou o escopo de sua vida e de seu sentido, uma forma plena e viva, e criar o homem em sua integridade como unidade de valores.

Como serão representadas, na obra de criação verbal, as *coisas do mundo exterior* relativamente ao herói? Qual será o lugar que essas coisas ocuparão nesse mundo?

São possíveis dois modos combinatórios: 1) *de dentro* do herói, e teremos seu *horizonte;* 2) *de fora,* e teremos seu *ambiente.* De dentro de mim, no contexto dos valores e do sentido da minha vida, as coisas *se situam diante de mim,* vinculam-se à minha vida na orientação que lhe é peculiar (ético-cognitiva e prática), e estão presentes ai na qualidade de constituintes do acontecimento singular e único, aberto, da minha existência, do qual participo e cuja solução me concerne em toda sua coerção. O mundo de que participo realmente é, de dentro, o horizonte da minha consciência ativa e atuante. Só consigo (se

ficar dentro de mim) orientar-me nesse mundo concebido como acontecimento, ordenar os componentes materiais desse mundo, através das categorias cognitivas éticas e práticas (as do bem, da verdade e das finalidades práticas) e é isso que condiciona para mim a face externa de qualquer coisa, o que lhe dá sua tonalidade, seu valor, seu significado. De dentro da minha consciência participante da existência, o mundo é o objeto do meu ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato-ação; seu centro de gravidade situa-se no futuro, no desejo, no dever e não no dado auto-suficiente do objeto, em sua atualidade, em seu presente, em seu ser-aqui já realizado. Minha relação com o objeto situado em meu horizonte nunca é uma relação acabada, mas uma relação pré-dada, pois o acontecimento existencial em seu todo é um acontecimento aberto; minha situação se modifica a todo momento, eu não posso demorar ou ficar em repouso. O objeto, no espaço e no tempo, situa-se à minha frente, sendo isso que instaura o princípio de *meu horizonte.* As coisas não me rodeiam — eu, meu corpo exterior — em sua atualidade e nos valores de seu dado, mas situam-se à minha frente e são integradas à postura ético-cognitiva da minha vida, no acontecimento aberto e aleatório da existência, cuja unidade de sentido e cujo valor não são dados, e sim pré-dados.

Ao analisar uma obra de arte, constatamos que a unidade e a estrutura do mundo das coisas não são a unidade e a estrutura do horizonte da vida do herói e que o próprio princípio de sua ordenação e de sua estrutura é transcendente à consciência real e possível do próprio herói. A paisagem verbal, a descrição do ambiente de vida, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., tudo isso não figura na obra como modalidades do acontecimento aberto da existência, como elementos incluídos no horizonte do herói e perceptíveis à sua consciência (em seu procedimento ético e cognitivo). As coisas reproduzidas na obra têm, incontestavelmente, e devem ter uma relação consubstancial com o herói, senão ficam fora da obra; em todo caso, essa relação, em seu princípio estético, só é dada de dentro da consciência que o herói tem de sua vida. O corpo exterior, assim como a alma, constitui o centro a partir do qual as coisas e os valores representados na obra se dispõem no espaço. As coisas situam-se em relação ao exterior do herói, às

113

suas fronteiras exteriores ou interiores (as fronteiras do corpo e da alma).

Na obra de arte, o mundo das coisas é pensado e relacionado com o herói a quem serve de *ambiente.* O que caracteriza o *ambiente* é, acima de tudo, a disposição formal, externa, plástico-pictural: harmonia das cores, das linhas, simetria e outras combinações extra-significantes, puramente estéticas. Na criação verbal, esse aspecto não alcança uma perfeição externa visual (na representação), mas equivalentes emotivo-volitivos de uma representação visual correspondem a esse todo plástico-pictural extra-significante (não levamos em conta aqui as combinações que aliam as modalidades picturais, gráficas e plásticas). O objeto, por ser combinação de cores e de linhas, goza de plena autonomia e sua ação se exerce ao mesmo tempo sobre nós, sobre o herói e sobre o que o *rodeia, sem se situar* defronte do herói em seu *horizonte;* ele é percebido em sua integridade e parece que podemos dar a volta à roda dele. É claro que esse princípio que dá forma e ordenação puramente plástico-pictórica ao mundo externo das coisas é transcendente à consciência do herói, pois as cores, as linhas e os volumes, em seu tratamento estético, são as fronteiras extremas da coisa, do corpo vivo, nos quais a coisa está voltada para fora de si mesma, não existe nos seus valores senão no outro e para o outro, participa desse mundo onde, dentro de si mesma, não existe [...]

114

115

III

O Todo temporal do herói

(O problema do homem interior, da alma)

1.[O herói e sua integridade na obra de arte.]

O homem, na arte, é um homem considerado em sua integridade. No capítulo anterior, determinamos que seu corpo exterior era um componente esteticamente significante e que o mundo das coisas constituía o ambiente do corpo exterior. Sabemos agora que, de um lado, o homem exterior (a parte externa do homem) em seu valor plástico- pictural e, do outro , o mundo ao qual ele está ligado e com o qual entra em combinação estética , são transcendentes à sua possível autoconsciência, ao seu *eu-para-mim*, à sua consciência viva e capaz de vivenciar. Pensar e organizar assim esteticamente o corpo exterior e o mundo é um *dom* concedido por outra consciência (pelo autor-contemplador ao seu herói), não é uma expressão do herói a partir de dentro de si mesmo, mas uma relação criadora do autor-*outro* com o herói. Neste capítulo, propomo-nos fundamentar uma visão análoga também no que concerne ao homem interior, ao *todo* interior da alma do herói enquanto fenômeno estético. Também a alma, na medida em que é um *todo dado* da vida interior do herói e é objeto de uma percepção artística, é transcendente à orientação do sentido em sua vida, à sua autoconsciência. Veremos que a alma, enquanto todo interior, um todo *dado, atual*, inserida *no tempo,* é estruturada através das categorias estéticas; é o espírito tal como ele aparece , visto de fora no outro.

O problema da alma, de um ponto de vista metodológico, pertence à estética e não à psicologia, ciência que opera fora do julgamento e se fundamenta na causalidade, pois a alma,

116

ainda que seu desenvolvimento e sua formação se façam no tempo, constitui um todo valorizado, individual e livre; é um problema que também não pertence *à* ética, pois o sujeito ético é pré-dado a si mesmo como valor, e por princípio não pode ser dado, atual, não pode ser contemplado. Igualmente pré-dado é o espírito do idealismo, que *é* estruturado a partir da sensação de si mesmo e de uma relação solitária Consigo mesmo; o *eu* transcendental da gnosiología tem um caráter puramente formal (também fundamentado na sensação de Si). Deixamos de lado o problema metafísico-religioso (a metafísica só pode ser religiosa), mas não há a menor dúvida de que o problema da imortalidade concerne precisamente à alma e não ao espírito, concerne ao todo valorizado individual de uma vida interior, que transcorre no tempo, que vivenciamos no *outro,* que é representado na arte por meio da palavra, da cor, do som, concerne à alma situada num mesmo plano de valores que o Corpo exterior do outro, um corpo de que não é separada na morte e na imortalidade (a ressurreição da carne). Dentro de mim, não tenho uma alma como um todo valorizado, dado e já atual em mim, em minha relação comigo mesmo, não lido com a alma; minha autoprojeção, na medida em que emana de mim, não pode gerar a alma, mas apenas uma subjetividade nociva e desordenada, apenas algo que deveria não ser; minha vida interior, que transcorre no tempo, não pode adquirir para mim a consistência de algo de valor e que devo preservar e perpetuar eternamente (o que, dentro de mim, numa relação pura comigo mesmo, é intuitivamente evidente, é a condenação eterna da alma e, internamente, posso ser solidário apenas dessa condenação), a alma me é concedida como a graça ao pecador, como um dom imerecido e inesperado. No espírito, só poderia perder minha alma, esta só pode ser salva-guardada por uma força que não vem *de mim.*

Segundo quais princípios a alma receberá ordenação, estrutura, forma (sua integridade) numa visão artística ativa?

2. *A relação emotivo-volitiva com a determinação interior. Problema da morte (da morte de dentro e da morte de fora).*

O principio que proporciona forma *à* alma é o princípio

117

que proporciona, *de fora* forma *à* vida interior, a partir do *outro.* Mais uma vez, o trabalho do artista se efetua *nas fronteiras da* vida interior, no ponto em que a alma está inteiramente voltada (se volta) *para fora.* O outro situa-se fora de mim e à minha frente não só exterior, mas também interiormente. Podemos recorrer ao oxímoro e falar de uma posição *internamente fora de* e *em frente de* relativamente ao outro. Toda a vivência interior do outro (sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações, e, finalmente, sua orientação do sentido), ainda que essa vivência não transparecesse no exterior, não se expressasse, não se refletisse em seu rosto, na expressão do seu olhar, e fosse apenas adivinhada por mim (graças ao contexto da vida), mesmo assim eu só encontraria essa vivência a partir da posição que me situa *fora de* meu mundo interior (mesmo que, de certo modo, eu viva essa vivência do outro, ela não se refere a mim, não me pertence em particular), fora de meu *eu-para-mim;* ela existe *para mim, na existência,* é componente valorativo da existência do outro.

Quando a vivo fora de mim, no outro, essa vivência comporta uma exterioridade interna voltada para mim, apresenta-me uma face interna que posso e devo contemplar com amor, guardar em minha memória, assim como guardo a lembrança de um rosto (e não do

modo que guardo a lembrança de minha própria vivência passada), devo validar, modelar, amar, acariciar com um olhar interior e não com um olhar fisiológico, externo. Essa exterioridade da alma do Outro, semelhante a um tênue invólucro carnal, é precisamente o que constitui a individualidade artística, intuitivamente perceptível: o caráter, o tipo, etc., a refração do sentido da existência, a refração e a condensação do sentido na individualidade, a carne interna mortal de que se reveste o sentido — tudo o que pode ser idealizado, heroificado, ritmizado, etc. Dá-se habitualmente o nome de *compreensão simpática* a essa atividade que emana de dentro de nós ante o mundo interior do outro. Cumpre salientar o caráter absolutamente lucrativo, produtivo e enriquecedor da compreensão simpática. A palavra "compreensão" em sua acepção usual, ingênua e prática, sempre se presta porém à confusão. Não se trata de dar um reflexo exato, passivo, uma duplicação da vivência do outro em mim (aliás, tal duplicação é impossível), mas da transferência de uma vivência que será

118

situada num plano diferente de valores, numa categoria nova do juízo e da forma. O sofrimento *do outro* que vivencio da forma mais concreta se distingue, por princípio, do sofrimento que o outro mesmo vive, ou do meu próprio sofrimento. Só tem em comum a noção abstrata de sofrimento, logicamente idêntica a si mesma, e jamais ela se atualiza em parte alguma — nem sequer através da palavra "sofrimento" que, até na idéia corrente, é marcada por sua entonação própria. Vivenciar o sofrimento do outro é iniciar um fato *existencial* novo que só pode ser realizado por mim, a partir da posição que sou o único a ocupar e que me coloca *interiormente* fora do outro. A compreensão simpática não é um reflexo, mas um juízo de valor novo, um aproveitamento da situação que, na arquitetônica da existência, coloca-me *fora da* vida interior do outro. A compreensão simpática reconstrói o homem interior por inteiro, em categorias estéticas compassivas, para uma nova existência, numa nova dimensão do mundo.

Importa, em primeiro lugar, precisar a natureza da relação emotivo-volitiva com a minha própria determinação interna e com a determinação interna do outro, e, acima de tudo, com o próprio *ser-existência* dessas determinações, ou seja, quando se trata do dado da alma, importa proceder à descrição fenomenológica da minha vivência pessoal e da minha vivência do outro, como acontecia quando se tratava do corpo concebido como valor.

A vida interior, do mesmo modo que o dado exterior do homem — seu corpo — não é algo indiferente à forma. A vida interior — a alma — adquire sua forma quer na minha autoconsciência, quer na consciência que tenho do outro; em ambos os casos, o que é propriamente empírico é superado de uma maneira idêntica. O dado empírico da alma, neutro no tocante à forma — é uma construção do espírito dos psicólogos. A alma tem uma forma substancial. Como, através de quais categorias se constituirá essa forma da vida interior na minha auto-conciência (da minha vida interior) e na consciência que tenho do outro (da vida interior do outro)?

Como sucedia com a forma espacial do homem, a forma *temporal,* esteticamente significante de sua vida interior, desenvolve-se a partir do *excedente* da visão temporal que tenho de outra alma, um excedente que abarca o que lhe é trans-

119

cendente e assegura o acabamento do *todo* da sua vida interior — e é isso mesmo que corresponde às *fronteiras* da vida interior, onde ela está voltada *para fora* e deixa de ser ativa a partir de dentro de si mesma, que corresponde, acima de tudo, às fronteiras *temporais:* o princípio e o fim da vida não se prestam concretamente à autoconsciência, esta (na ausência de uma visão axiológica e emotivo-volitiva apropriada) não dispõe de qualquer abordagem para os fenômenos do nascimento e da morte que lhes proporcione um valor de acabamento (em termos de argumento romanesco, de lirismo, etc.).

Em minha vida, vivida por dentro, não posso vivenciar os acontecimentos do meu

nascimento e da minha morte; o nascimento e a morte, enquanto *meu* nascimento e *minha* morte, não podem tornar-se eventos da minha vida. Como no caso do aspecto externo, trata-se menos da impossibilidade física de viver esses acontecimentos do que da inaptidão para encontrar uma abordagem axiológica para eles. Ter medo de morrer e ter vontade de *viver-ser* neste mundo são sentimentos que diferem substancialmente do medo que sinto ante a morte do outro, de quem me é próximo, e dos cuidados em que me desdobrarei para salvaguardar-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o que e o essencial no segundo, a saber: o procedimento que registra a perda e o desaparecimento da pessoa do outro, determinado por propriedades que ele é o único a apresentar, que registra o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro *estava* e onde, agora, ele *não está* — esse outro único, determinado por suas propriedades (uma perda que, claro, não vivo de maneira egoísta já que toda a minha vida pode perder seu valor depois que o outro a abandonou). Por mais fundamental que seja esse aspecto do desaparecimento, a verdade é que o coeficiente moral vinculado à morte varia profundamente conforme se trate da minha morte ou da do outro (como já acontecia com o instinto de conservação diferenciado da salvaguarda que asseguramos ao outro), e essa diferença não pode ser eliminada. A perda, quando se trata de mim, não significa uma separação de mim mesmo — de um eu amado e determinado por suas propriedades — já que viver-ser neste mundo não é tampouco a felicidade de estar comigo mesmo — um eu amado e determinado por suas propriedades. Sou incapaz de vivenciar a imagem do mundo onde vivi e já não estou. Pos-

so, claro, imaginar o mundo depois da minha morte, mas não posso vivenciá-lo internamente no tom emocional que minha morte, minha ausência, introduzirão. Precisarei vivenciar o outro, ou os outros, aqueles para quem minha morte, minha ausência, será um acontecimento na sua vida. Quando tento perceber, em termos de emoção (de valor), o evento da minha morte no mundo, fico sob o domínio da alma de outro possível, jg não estou sozinho, entregue à contemplação do todo da minha vida no espelho da história (da mesma maneira que não estou sozinho quando contemplo minha imagem externa no espelho). O todo da minha vida não tem significado no contexto dos valores da minha vida. Nascer, viver-ser neste mundo, e, finalmente, morrer — tudo isso não se realiza em mim e para mim. O peso emocional da minha vida, *em seu todo*, não existe para mim mesmo.

Os valores vinculados *à* existência da pessoa, determinada por suas propriedades, só concernem ao outro. Apenas o outro torna possível a alegria que sentirei ao encontrá-lo, ao estar com ele, o pesar que sentirei ao deixá-lo, a dor que sentirei ao perdê-lo; e é somente com ele que posso encontrar-me e somente dele que posso separar-me no espaço temporal. Quanto a mim, estou sempre comigo, para mim não poderia haver vida sem mim. Todos esses valores emotivo-volitivos só são possíveis com relação ao outro, e eles dão à sua vida um peso de acontecimento particular que minha própria vida não tem. Não se trata de graus de um valor, mas da natureza das propriedades desse valor. O tom emotivo-volitivo parece contribuir para dar consistência ao outro e particulariza a vivência que tenho do todo da sua vida, dá colorido emocional a esse todo. Em minha vida, os seres nascem, passam e morrem, e a vida/morte deles é muitas vezes o acontecimento mais importante da minha vida, o acontecimento que determina seu conteúdo (o que é o essencial do romanesco na literatura universal). Esse caráter de acontecimento significante não é concedido à minha própria vida: minha vida é o que engloba, no tempo, a existência do outro.

Supondo-se que a existência do outro determine incontestavelmente, de uma vez por todas, caráter de acontecimento (o enredo) da minha vida, supondo-se que a fronteira traçada entre a existência e a inexistência do outro esteja inserida no in-

terior das minhas fronteiras que, por sua vez, nunca me são dadas e, em princípio, escapam à minha própria vivência, supondo-se que eu vivencie o outro (que minhas fronteiras temporais englobam) desde o *natus est anno Dom mi* até o *mortuus est anno Domini*, fica

evidente o fato de que esse *natus/mortuus,* em toda a sua concretude e força, não pode ser vivenciado por mim no que diz respeito à minha própria existência; e já que minha vida não pode corresponder a tal acontecimento, minha vida é para mim totalmente diferente da vida do outro e fica evidente que, em seu próprio contexto, o peso do caráter de acontecimento estético da minha vida se apaga, e que seu valor e seu sentido se situam num plano totalmente diferente. Sou a própria condição da minha vida, mas não sou seu herói no plano dos valores. Como no caso do espaço que me engloba, não posso vivenciar o tempo que engloba minha vida. Meu tempo e meu espaço são o tempo e o espaço do autor e não o do herói, e essa espácio-temporalidade que engloba o outro implica, não minha passividade, mas minha atividade estética ante o outro, implica que eu lhe assegure a razão de ser e o acabamento (e não o meu).

É claro que isso não atenua em nada o significado da consciência que tenho da minha própria natureza mortal e da função biológica que faz com que eu tema a morte e fuja dela. Essa morte que presumo de dentro se distingue totalmente da morte que vivencio de fora, da morte do outro e do mundo onde esse outro, determinado por suas propriedades, já não está, e se distingue pela ótica em que eu fundamento os valores desse acontecimento. Ora, apenas esta última ótica é esteticamente produtiva.

Minha atividade prossegue ainda depois da morte do outro, e o princípio estético prevalece (sobre o princípio moral e prático). Tenho à minha frente o todo de sua vida, liberta do futuro temporal, dos objetivos e dos imperativos. Depois do enterro, depois da lápide funerária, vem a *memória.* Possuo *toda* a vida do outro fora *de* mim e é aí que começa o processo estético significante em cujo fim o Outro se encontrará fixado e acabado numa imagem estética significante. O enfoque emotivo-volitivo que preside à evocação do finado engendra as categorias estéticas mediante as quais se elabora a forma do homem interior (e do homem exterior), pois é somente

graças a tal ótica que posso ter uma abordagem axiológica para o *todo* temporal já concluído da vida exterior e interior do homem. Repetimos, o importante não é dispor de um material completo sobre a vida (de todos os fatos de uma biografia), mas dispor de uma abordagem axiológica que permita dar forma estética ao material (o caráter de acontecimento da vida de uma dada pessoa). A *memória* que tenho do outro e de sua vida difere, em sua essência, da contemplação e da lembrança da minha vida: essa memória vê a vida e seu conteúdo de uma forma diferente, e apenas ela é produtiva (a lembrança e a observação da minha própria vida podem fornecer-me os elementos de um conteúdo, mas não podem suscitar uma atividade geradora da forma e do acabamento). A memória de uma vida passada (a antecipação de seu fim não é excluída) possui a chave de ouro que assegura o acabamento estético do outro. A abordagem estética da pessoa antecipa-lhe, poderíamos dizer, a morte, predetermina-lhe o futuro e oculta o destino imanente a toda determinação interior. A memória faz com que a abordagem se opere numa ótica de valores e de acabamento. Até certo ponto, a memória não tem esperança, mas, em compensação, só ela é capaz de formular, sem levar em conta a finalidade e o sentido, um juízo sobre uma vida inteiramente presente em sua realização e seu acabamento.

As fronteiras temporais da vida, ainda que virtuais, instauram o valor que, entre todos, proporciona uma abordagem da vida acabada do outro, mesmo que esse outro, na realidade, for chamado a sobreviver a mim: se a percepção que tenho dele for marcada com a chancela da sua morte ou da sua virtual ausência, esse dado introduzirá uma modificação das formas mediante as quais se condensará sua vida, no desenvolvimento temporal que o insere dentro de tais fronteiras (a presunção moral e biológica dessas fronteiras, do interior de mim, é desprovida de semelhante alcance transfigurador e, *afortiori,* desprovida do conhecimento teórico de meus próprios limites temporais que ela implica). Quando as fronteiras são dadas, a vida pode ser redistribuída e modelada de modo totalmente diferente, assim como um desenvolvimento especulativo se estrutura diferentemente conforme a solução já for adquirida (é O dogma que é adquirido) ou for o próprio objeto da investigação. Uma vida determinada, livre das garras do por-vir, do fu-

turo, da finalidade e do sentido, torna-se emocionalmente mensurável, musicalmente expressiva, basta-se a si mesma e à sua própria atualidade no mundo: o que nela constitui o já-determinado assume valor de determinação. O sentido não nasce nem morre: a seqüência de sentido (ou seja, a tensão ético-cognitiva peculiar *à* vida no interior dela mesma) que a vida representa não pode ser nem iniciada nem acabada. A morte não pode ser um princípio de acabamento dessa seqüência de sentido e não pode receber uma importância que a converta em um princípio positivo de acabamento; dentro de si mesma, essa seqüência não conhece o acabamento positivo e não pode voltar-se para si mesma com o intuito de coincidir tranqüilamente com sua própria atualidade-presença no mundo; é apenas quando essa seqüência está voltada para fora de si mesma, quando não existe para si mesma, que pode ser gratificada com a aceitação proporcionada por seu acabamento.

Do mesmo modo que as fronteiras espaciais, as fronteiras temporais da minha vida não têm para mim o significado *formal*, organizador do sentido que elas têm para a vida do outro. Vivo — penso, sinto, ajo — dentro da seqüência de sentido da minha vida e não dentro do todo temporal potencialmente acabado de minha presença no mundo. Este último ponto não pode determinar e organizar meu pensamento ou meu ato dentro de mim, na medida em que estes têm um significado ético e cognitivo extratemporal. Nesta vida e neste mundo, não sei ao que se assemelha minha alma vista de fora, e mesmo que eu o soubesse, a imagem que teria dela seria impotente para fundamentar e organizar, dentro de mim, o menor dos meus atos, pois, no nível dos valores, o significado estético dessa imagem me é transcendente. (Podemos conceber uma falsificação que contudo ultrapassará os limites de uma imagem que ela não fundamenta mas elimina.) Todo acabamento é o *deus ex machina* para uma vida que, de dentro de si mesma, tende para o sentido da sua existência.

É quase total a analogia entre o significado das fronteiras temporais e o significado das fronteiras espaciais na autoconsciência e na consciência que se tem do outro. A descrição fenomenológica dessas experiências — contanto que a descrição não seja perturbada por leis genéricas ou por considerações teóricas externas (o homem em geral, o nivelamento das respecti-

vas posições do *eu* e do *outro*, o esquecimento dos valores) esclarece a diferença fundamental que a importância e organização da temporalidade comporta conforme se trate da experiência que tenho de mim ou da experiência que tenho do outro. O outro é mais ultimamente ligado ao tempo (não se trata, claro, do tempo regulado pela matemática e pelas ciências exatas, o que nos levaria de volta a outra generalidade sobre o homem), ele está por inteiro inserido no tempo, assim como se alojava por inteiro no espaço. Na vivência que posso ter dele, nada virá perturbar a continuidade temporal de sua existência. Quanto a mim, não estou por inteiro no tempo, e “minha maior parte”, de um modo intuitivo, evidente, vivo-a fora do tempo: uma base imediata me é dada no sentido. Essa *base imediata* não me é dada quando se trata do outro que eu alojo por inteiro no tempo, enquanto vivo a mim mesmo no ato que *engloba* o tempo. Na qualidade de sujeito de um ato que pressupõe o tempo, estou fora do tempo. O outro sempre se situa à minha frente na qualidade de objeto, sua imagem externa se insere no espaço, sua vida interior se insere no tempo. Na qualidade de sujeito, jamais coincido comigo mesmo: eu, como sujeito do ato pelo qual tomo consciência de mim, ultrapasso os limites do conteúdo desse ato; e, longe de ser uma visão do espírito, é uma perspectiva intuitivamente vivida que adquiro, de que disponho, que me faz evadir fora do tempo, fora do dado, fora da atualidade finita: evidentemente, não me vivencio por inteiro no tempo. E óbvio, por conseguinte, que eu não disponho de minha vida, de meu pensamento, de meus atos, que não os organizo *no tempo* (num certo todo temporal) — o emprego do tempo não organiza a vida, claro —, mas *no sentido* (abstraímos aqui a psicologia especializada relativa ao conhecimento da vida interior e a psicologia da introspecção — a vida interior, enquanto objeto de um

conhecimento teórico, é o que Kant tinha em vista). Não vivo a temporalidade da minha vida, e essa temporalidade não é o princípio diretivo do ato prático mais elementar, O tempo, para mim, se prende a uma técnica, assim como o espaço (e domino a técnica do tempo e do espaço). A vida do outro, concreto e determinado, organizo-a no tempo (quando, claro, não abstraio seu ato ou seu pensamento), não num tempo cronológico ou matemático, mas num tempo mensurável em termos de valores e de emo-

125

ção, um tempo que pode alcançar um ritmo-música. Minha unidade é uma unidade de sentido (a transcendência me é dada em minha experiência espiritual), a unidade do Outro é uma unidade espácio-temporal. Aqui também podemos dizer que o idealismo é intuitivamente convincente no tocante à sensação que temos de nós mesmos: o idealismo é uma fenomenologia da sensação de si e não pode aplicar-se à experiência que se tem do outro; a concepção naturalista da consciência e do homem no mundo é uma fenomenologia do outro. Está claro que abstraímos a importância filosófica dessas concepções das quais retemos apenas a experiência fenomenológica em que se fundamentam essas concepções e da qual estas são o produto teórico.

Vivencio a vida interior do outro enquanto alma, ao passo que em mim mesmo vivo no espírito. A alma é a imagem vivida que globaliza tudo o que foi efetivamente vivido, tudo o que faz a atualidade da alma no tempo, ao passo que o espírito globaliza todos os significados de sentidos, todos os enfoques existenciais, os atos que fazem sair de si mesmo (sem abstrair o *eu).* Na sensação que tenho de mim, o que é intuitivamente convincente é a imortalidade de sentido do espírito, na sensação que tenho do outro, o convincente é o postulado da imortalidade da alma, ou seja, da imortalidade da determinação interna do outro — de sua face interna (a memória), objeto de amor, sem levar em conta o sentido (o que se iguala ao postulado da imortalidade da carne, objeto de amor em Dante).

A alma vivida de dentro é espírito, e este é extra-estético (assim como o corpo vivido de dentro é extra-estético): o espírito não pode ser depositário do caráter de acontecimento, pelo próprio fato de não existir, de ser sempre apenas pré-dado, de ainda estar sempre por-vir; ele não conhece a tranqüilidade que lhe viria de dentro de si mesmo pois não oferece base, nem fronteiras, nem ponto de apoio para um ritmo ou para uma mensuração absoluta da emoção, e não pode ser o depositário do ritmo (ou de outra transcrição estética). A alma é o espírito que não se materializou e encontra seu reflexo na consciência amorosa do outro (homem ou deus); é aquilo com que eu mesmo não tenho nada que fazer, no que sou passivo, receptivo (dentro de si mesma, a alma só pode envergonhar-se de si mesma, é de fora que pode ser bela e ingênua).

126

A determinação interna - a carne mortal do sentido-engendrada pelo mundo e que morre no mundo e para o mundo, que está inteiramente dada e acabada no mundo, reunida num objeto finito, pode ser acompanhada de um caráter de acontecimento significante e ter um estatuto de herói.

Assim como o caráter de acontecimento da minha vida é elaborado pelos outros que nela são heróis — é apenas na exposição que faço de minha vida para o outro, apenas através do olhar e do tom emotivo-volitivo do outro, que me torno o herói dela — assim também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é elaborada pela vida acabada e suscetível de acabamento dos outros que são seus heróis. Compreender esse mundo como mundo dos outros, que nele concluem suas vidas — o mundo de Cristo, de Sócrates, de Napoleão, de Puchkin, etc. — é a primeira condição para uma abordagem estética do mundo. Cumpre sentir-se em casa no mundo dos outros para poder passar da confissão para a contemplação estética objetiva, da discussão sobre o sentido e da busca do sentido para o dado maravilhoso do mundo. Cumpre compreender que tudo o que dá valor ao dado do mundo, tudo o que atribui um valor autônomo à presença no mundo, está vinculado ao outro que é seu herói, fundamentado em seu acabamento: é a respeito do outro que se

inventam histórias, é pelo outro que se derramam lágrimas, é ao outro que se erigem monumentos; apenas os outros povoam os cemitérios; a memória só conhece, 50 preserva e reconstitui o outro; e tudo isso é feito a fim de que minha própria memória das coisas do mundo e da vida se torne, por sua vez, memória estética. Somente no mundo dos outros é possível a dinâmica estética, com caráter de acontecimento, em seu valor autônomo — uma dinâmica operante no passado que tem seu valor sem levar em conta o futuro, no passado em que todas as obrigações e as dívidas estão perdoadas, todas as esperanças abandonadas, O interesse artístico é o interesse que uma vida acabada suscita fora do sentido. Cumpre sair de si mesmo se quiser libertar o herói para o movimento livre de seu caráter de acontecimento no mundo.

3. *[O ritmo.]*

Analisamos, do ponto de vista de sua especificidade, o va-

127

lor conferido à determinação interna do homem, e chegamos à conclusão de que minha vida-existência não era um valor estético em si, não tinha um caráter de acontecimento significante em si — assim como minha existência física não tinha um valor plástico-pictural significante. Não sou o herói da minha própria vida. Agora, temos de examinar as condições em que se efetua o trabalho estético que molda a determinação interna: uma emoção considerada isoladamente, um estado interior e, finalmente, o todo da vida interior. Neste capítulo, só trataremos das condições gerais nas quais a vida interior se elabora para tornar-se uma "alma" e, mais particularmente, as condições (as condições do sentido) nas quais se elabora o *ritmo* enquanto ordenação temporal. As formas específicas da criação verbal adotadas pela expressão dessa alma — confissão, autobiografia, caráter, tipo, etc. — serão o objeto do capítulo seguinte (O todo significante).

Como no caso da sensação interna do movimento físico externo, o movimento interno — a postura, a emoção — também é desprovido de um significado que o determine e só é vivido através de sua própria atualidade. A vivência, enquanto algo determinado, não é vivenciada por aquele que a vive, ela é orientada para o sentido, para o objeto, e não para si mesma, ela não tende a determinar-se e a instaurar sua presença total na alma. Vivencio o objeto de meu pavor como objeto apavorante, o objeto de meu amor como objeto agradável, o objeto de meu sofrimento como objeto penoso (o grau da determinação cognitiva não é, claro, essencial para nosso intuito), mas não vivencio meu pavor, meu amor, meu sofrimento. A vivência corresponde a uma postura axiológica de *todo* o meu eu a respeito do objeto, e a "posição" que eu tomarei em função dessa postura não me é dada. Para viver minha sensação, devo torná-la o objeto especial de minha atividade. Para viver minha vivência, devo abstrair-me das coisas, dos objetivos e dos valores para os quais estava orientada minha vivência viva e dos quais ela recebia seu sentido. Para viver meu pavor em sua determinação interna (e não em sua materialidade), devo deixar de ter medo; para viver meu amor em sua atualidade interna, devo deixar de amar. Não se trata de uma impossibilidade psicológica, de uma exigüidade da consciência, mas de uma impossibilidade situada no nível dos valores e do

128

sentido: para fazer que minha vivência em si, minha carne interna, se torne meu próprio objeto, devo sair dos limites do contexto de valores no qual se efetuava minha vivência, devo situar-me noutro horizonte de valores. Terei de tornar-me o outro relativamente a mim mesmo — a mim mesmo cuja vida é vivida em meu próprio mundo dos valores —, e esse outro deverá ocupar uma posição de valores que seja fundamentada, que seja situada fora de mim, fora do que sou (psicólogo, artista, etc.). Poderíamos formulá-lo assim: não é no contexto dos valores da minha própria vida que minha vivência pode adquirir seu

significado próprio enquanto determinação interna. Em minha vida, esse contexto não existe para mim. Preciso de um ponto de fixação do sentido que esteja situado fora do contexto da minha vida, que seja vivo e criador — e, por isso mesmo, fundamentado *de direito* — para poder extrair minha vivência para fora do acontecimento singular e .único da minha vida — e, por isso mesmo, do acontecimento único da existência, pois esta só me é dada do meu interior — para poder perceber-lhe a determinação enquanto caracterização de mim mesmo, enquanto traço específico de meu todo interior, enquanto fisionomia de minha face interna (que se trate de um caráter ou de um tipo, ou então somente de um estado interior).

É verdade que é possível uma auto-projeção moral que não ultrapasse os limites do contexto da vida; essa projeção não se abstrai do objeto e do sentido que são o motor da vivência é justamente a partir do ponto de vista do objeto pré-dado que a projeção moral refrata o dado nocivo da vivência. A auto-projeção moral ignora o dado positivo, a atualidade em seu valor próprio, pois, do ponto de vista do pré-dado, o dado é sempre nocivo, inconveniente; o que *me* cabe no dado da vivência é a subjetividade nociva do ponto de vista do objeto significante para o qual está orientada a vivência; é isso que explica que, na auto-projeção moral, o dado interior só pode ser percebido através do tom do arrependimento, ora, uma reação de arrependimento não cria uma imagem estética significante da vida interior em sua integridade; do ponto de vista da significação coerciva do próprio pré-dado, tal como ela se me defronta em toda sua seriedade, a existência interior não encarna, mas distorce (subjetiva) o sentido (ante o sentido, a vivência não pode tranqüilizar-se e bastar-se a si mesma de um modo justi-

ficado). A projeção gnosiológica, e, mais geralmente, a projeção filosófica (filosofia da cultura) ignora o dado individual, positivo, da vivência, o que a interessa não é a forma individual que a vivência do objeto pode assumir — o qual é um dado individual do todo interior da alma — o que lhe interessa é a transcendência das formas do objeto (e não da vivência) e sua unidade ideal (pré-dada). O que me é próprio em minha vivência é da alçada da psicologia; ora, esta abstrai totalmente o peso axiológico do *eu* e do *outro,* o que os singulariza; a psicologia só conhece a individualidade possível *(Ebbinghaus).* O dado interior não se destina a uma contemplação, mas a uma investigação que opera sem levar em consideração valores na unidade de um conjunto pré-dado regido pelas leis psicológicas.

A minha vivência só se torna um dado positivo, suscetível de ser contemplada, graças a uma abordagem estética, porém ela não é *minha,* não está em mim e para mim, mas no outro; porque em mim a luz imediata que lhe proporcionam o sentido e o objeto impede que sua atualidade fique tranqüila, fixe-se e condense-se, e impede que ela se torne o centro de valores de uma contemplação que lhe conferirá direitos com um estatuto que não a abonará na qualidade de uma finalidade (no sistema das finalidades práticas), mas na qualidade de uma *não-finalidade* interior. Apenas a determinação interna atende tal atribuição, pois opera por amor e sem levar em conta o sentido. A contemplação estética deve abstrair-se das coerções da significação do sentido e da finalidade. O objeto, o sentido e a finalidade deixam de ser valores imperativos para tornarem-se mera caracterização do dado de uma vivência indexada de seu valor intrínseco. A vivência é o rastro do sentido na existência, o reflexo do sentido refratado pela existência; em seu interior, a vivência não vive por si mesma, mas desse sentido situado fora dela e que é o objeto de sua apreensão, sem o que ela não existiria. A vivência é uma relação com o sentido e com o objeto e não existe fora dessa relação. Ela nasce enquanto carne (carne interior) espontânea e ingenuamente e, por conseguinte, não para si mesma mas para o outro, para quem se torna objeto de contemplação, sem levar em conta a significação do sentido, torna-se uma forma que tem valor e cujo conteúdo é o sentido. O sentido se submete aos valores da existência individual, à carne mortal da vivência. A vivência, claro,

leva consigo o reflexo do sentido que lhe é pré-dado, sem o que ficaria vazia, mas encontra o acabamento positivo sem levar em conta esse sentido marcado pela coerção de sua própria irrealização (da irrealização existencial).

Para conseguir a consistência estética, para conseguir determinar-se de modo positivo, a vivência deve ser purificada de todos os acréscimos não solúveis do sentido, de tudo o que é transcendentalmente significante, de tudo o que pensa a vivência no contexto objetivo, sempre pré-dado do mundo e da cultura e não no contexto de valores de um dado indivíduo e e de uma vida suscetível de acabamento; todos esses elementos devem ser imanentes à vivência, reunidos numa alma concluída, acabada, devem ser encerrados e fechados nesta, na unidade individual interna que ela constitui de modo visível. Apenas tal alma pode ser alojada na atualidade do mundo e combinar com esse mundo, apenas uma alma assim condensada pode tornar-se herói esteticamente significante no mundo.

Essa libertação que me liberta do pré-dado que me sobrecarrega é impraticável a respeito da minha própria vivência, da minha aspiração, da minha ação. A presunção do futuro que marca minha vivência, minha ação, em sua finalidade e sentido, desagrega a determinação interna que enrijece meu esforço; em meu caminhar, nenhuma vivência se torna para mim uma vivência autônoma, determinada, suscetível de ser adequadamente descrita e expressa através da palavra ou mesmo através da ressonância de uma tonalidade determinada (em meu interior, não poderia haver outra tonalidade senão a da prece, da suplica e do arrependimento); ademais, essa inaptidão para a tranqüilidade e para a determinação tem um caráter de princípio: demorar-se amorosamente em uma vivência, em minha tensão interna, a fim de aclará-la e determiná-la, e também investir uma energia emotivo-volitiva para aclará-la e determiná-la, tudo isso seria trair a seriedade coerciva do sentido finalidade da tensão interna, seria fazer o ato passar do nível do pré-dado vivo para o nível do dado. Se quiser perceber-lhe a carne significante, devo ir além dos limites de minha tensão interna, situar-me fora dela. Para consegui-lo, não me basta ir além dos limites de uma vivência dada, temporalmente isolada das outras (a demarcação de um sentido dependeria de uma sistematização ou de uma imanentização estética do sen-

tido que tivéssemos amputado de seu significado), o que é possível quando uma vivência se afasta de mim para o *passado temporal* e situo-me, então, *temporalmente fora de/a*; quando se trata de determinar a vivência e de dar-lhe uma forma estética, essa exotopia temporal não basta; é necessário ir além dos limites do dado que vive, pensa essas vivências isoladas de um todo, em outras palavras, é necessário ir além dos limites da alma dada que as vive. A vivência deve retirar-se ao passado absoluto, ao *passado do sentido*, sem nada perder do contexto de sentido ao qual era intimamente imbricada e no qual era pensada. Somente com essa condição será possível insuflar a duração à vivência de uma tensão interna, fazer dela um conteúdo quase perceptível à contemplação, fazer com que o caminho do ato possa ser transcrito, determinado, amorosamente condensado e medido pelo *ritmo*; ora, tudo isso só sucede graças à atividade de outra alma, no contexto englobante de seus próprios valores-finalidades. Para mim mesmo, nenhuma das minhas vivências, nenhuma das minhas tensões internas poderiam retirar-se ao tempo absoluto, ao passado do sentido, ao abrigo do futuro, tendo recebido sua razão de ser e seu acabamento sem levar em conta esse futuro, pois é precisamente a mim que encontro em uma vivência dada; não recuso reconhecê-la como *minha* na unidade única da minha vida, ligo-a ao *futuro do sentido*, torno-a não indiferente a esse futuro, transponho sua razão de ser e sua realização últimas para o por-vir (que ainda não pode ter solução); na medida em que estou vivo nela, ela ainda não existe inteiramente. Chegamos assim ao problema do *ritmo.*

O ritmo é uma ordenação dos valores do dado interno, de sua atualidade. O ritmo não é expressivo no sentido exato do termo, não expressa a vivência, não é fundamentado do interior dessa vivência, não é uma reação emotivo-volitiva ao objeto e ao sentido, mas uma reação a essa reação. O ritmo não é figurativo, pois não está em relação direta com o objeto, mas com a vivência do objeto, com a reação a este, sendo por isso que a importância

material dos elementos se acha diminuída nele.

O ritmo pressupõe uma imanentização de seu próprio sentido à vivência como tal, de sua própria finalidade à tensão interna como tal: o sentido e a finalidade devem ser apenas um

132

elemento da vivência-tensão em seu valor próprio. O ritmo pressupõe uma imanentização de seu próprio sentido à vivência como tal, de sua própria finalidade à tensão interna como tal: o sentido e a finalidade devem ser apenas um elemento da vivência-tensão em seu valor próprio. O ritmo pressupõe certa *predeterminação* da tensão interna, do ato, da vivência (certa *desesperança do sentido*). O ritmo supera o futuro real, absoluto, irremediável, incerto, e supera a própria fronteira entre o passado e o futuro (e o presente, claro) em proveito do passado. O futuro do sentido se dissolve num passado e num presente que lhe predeterminam o princípio artístico (pois, de fato, o autor-contemplador engloba sempre um *todo temporal:* situa-se *mais tarde* não só *no tempo*, mas também *mais tarde no sentido).* A passagem enquanto tal que leva do passado e do presente ao futuro (ao futuro absoluto do sentido e não a um futuro que deixa todas as coisas no lugar, ao futuro que deve, enfim, concluir e realizar, ao futuro que *opomos* ao presente e ao passado e que encerra salvação, transfiguração, redenção; em outras palavras, ao futuro que não é uma categoria de tempo, mas uma categoria de sentido – a categoria daquilo que, no plano dos valores, ainda não aconteceu, não está predeterminado, não está *desacreditado* pela existência, maculado pelo dado-existência e que, isento dessa impureza, não pode ser traído e beneficia-se de uma descontinuidade. ideal, não gnosiológica e teórica e sim prática – no sentido de dever ser), essa passagem corresponde ao meu puro caráter de acontecimento, situa-se onde, de dentro de mim, participo do acontecimento único da minha existência, onde o resultado do acontecimento é incerto e não está predeterminado (o que não está predeterminado é o sentido e não o caráter de acontecimento – este, do mesmo modo que o ritmo e que toda vivência estética, é orgânico e interiormente predeterminado, e ele pode e deve ser apreendido em sua totalidade, do começo até o fim, por um olhar interior que o engloba, pois apenas um *todo*, ainda que potencial, é esteticamente significante); é aí, justamente, que passa a fronteira absoluta que demarca o domínio refratário, o domínio que por princípio é extra-rítmico, inadequado ao ritmo. O ritmo torna-se aí distorção e mentira. É o domínio onde, em mim mesmo, a existência deve ser superada em nome do dever ser, onde o dever ser e a existência entram

133

em conflito, no interior de mim mesmo, onde “ser” e “dever ser” excluem-se mutuamente. É aí o ponto de uma dissonância fundamental, pois a existência e o dever ser, o dado e o pré-dado, não podem, *dentro de mim*, no meu interior, juntar-se no ritmo, não podem situar-se em um único e mesmo plano de valores, não podem tornar-se uma fase de evolução numa mesma seqüência de valores positivos (tornar-se ársis e tese do ritmo, dissonância e cadência, pois essas duas modalidades se situam num mesmo plano de valores positivos – já que a dissonância no ritmo é sempre convencional). Mas é precisamente nesse domínio que, no meu interior, sou confrontado com o dever ser (que percebo como outro mundo) que é o domínio da minha criatividade mais séria e da minha produtividade mais pura. Assim, o ato criador (a vivência, a tensão, o ato) que enriquece o acontecimento existencial, que inicia o novo, é por princípio um ato extra-rítmico (por ocasião de sua realização, claro, pois uma vez realizado, ele se afasta e retorna à existência onde, em mim mesmo, adquirirá um tom penitente e, no outro, um tom heróico).

O livre-arbítrio e a atividade são fatos incompatíveis com o ritmo. A vida (a vivência, a tensão, o ato, o pensamento), vivida nas categorias da liberdade moral e da atividade, não pode ser ritmizada. A liberdade e a atividade criam um ritmo para uma existência passiva e que não é livre (no plano ético). O criador é livre e ativo, a coisa que se cria é passiva e não é livre. O que é verdadeiro, necessário, e não é livre, numa vida à qual o ritmo deu sua

forma, não se prende a uma necessidade nociva, a uma necessidade indiferente aos valores (a uma necessidade cognitiva) – é uma necessidade que se relaciona com o dom, com o amor pelo belo. A existência ritmizada tem uma “finalidade sem finalidade” (gratuidade), uma finalidade que não emana de uma escolha, de um julgamento, que não implica responsabilidade; o lugar que ela ocupa no *todo* estético do acontecimento aberto da existência não é objeto de um julgamento, não entra em linha de conta. Esse *todo*, no plano dos valores, não está sob a dependência do futuro incerto do acontecimento existencial, e tem sua razão de ser, sem levar em conta o futuro. Mas o que responde pela escolha da finalidade, pelo lugar ocupado no acontecimento existencial, é a atividade moral, e, nessa ótica, ela é livre. Nesse sentido, a liberda-

134

de ética (o livre arbítrio) não é somente liberdade no que se refere às necessidades cognitivas (causais), é também liberdade no que se refere às necessidades estéticas, liberdade de meu ato, no interior de mim, no que se refere à existência – a uma existência que pode não estar validada no plano dos valores (a existência da visão artística). Onde quer que eu esteja, sou sempre livre, e não posso libertar-me do dever ser: tomar consciência de si mesmo ativamente significa aclarar-se à luz do sentido por-vir, fora do qual não existo para mim mesmo. A relação consigo mesmo não pode ser de ordem rítmica. É impossível encontrar-se a si mesmo no ritmo. A vida que reconheço como *minha*, na qual minha atividade faz com que eu me encontre, não pode ser expressa pelo ritmo que só lhe insufla um sentimento de vergonha. E é aqui que todo ritmo deve interromper-se, esta é a área da sobriedade e do silêncio (desde as zonas inferiores da vida prática até os ápices ético-religiosos). Eu só posso ser possuído pelo ritmo. No ritmo, como na narcose, não tenho consciência de mim mesmo. A vergonha do ritmo e da forma é o que dá origem ao inocente-iluminado e ao altivo solitário, é o que dá origem à consciência de si hostil ao outro e que, tendo ultrapassado suas fronteiras, quer traçar ao redor de si mesma um círculo infrangível.

Na existência interior do outro, tal como é vivida por mim (vivida de modo ativo, na categoria da *alteridade*), o que, de um lado, pertence à existência e, do outro lado, ao dever ser, não se situa numa relação conflituosa de hostilidade, mas se constitui num conjunto de fatos que entram em fusão orgânica num único e mesmo plano dos valores; *o outro* se beneficia de um crescimento orgânico do sentido. Sua atividade é heróica para mim e se encontra agraciada pelo ritmo (pois para mim ele pode inserir-se por inteiro no passado e sinto-me autorizado a libertá-lo do dever ser que não opõe seu imperativo categórico senão a mim mesmo, dentro de mim). O ritmo é uma forma de relação possível com o outro mas não consigo mesmo (não me sendo possível nenhuma postura axiológica). Através do ritmo, abraço e amo a temporalidade que condensou os valores da vida mortal do outro. Quando há ritmo, há duas almas (mais exatamente, alma e espírito), há duas atividades: uma está ocupada em viver a vida e tornou-se atividade passiva para o outro que, permanecendo ativo, ocupa-se em dar uma forma a essa vida e celebrá-la.

135

Às vezes, saio de mim mesmo no plano dos valores, vivo no outro e para o outro, e então posso participar do ritmo, mas nele sou, de um ponto de vista ético, passivo para mim mesmo. Na vida, participo do cotidiano, dos costumes, da nação, da humanidade, do mundo terreno - em toda parte, vivo aí os valores no outro e para o outro, eu revesti os valores do outro, e aí minha vida pode submeter-se a um ritmo (submeto-me lucidamente ao ritmo), aí minha vivência, minha tensão interna, minha palavra, tomam lugar *no coro* dos outros. Porém, *no coro*, meu canto não se dirige à mim, sou ativo só a respeito do outro e passivo ante a atitude do outro para comigo; estou ocupado em trocar dons e faço-o com desinteresse; sinto em mim o corpo e a alma do outro. (Quando a finalidade do movimento e do ato se encarna no outro ou então é coordenada com o ato do outro — durante um trabalho em comum, por exemplo —,, também minha ação entra no ritmo que não criei para mim, mas do qual participo para o outro.) Não é minha natureza, mas a natureza

humana em mim que pode ser bela, e a alma humana, harmoniosa.

Nesse ponto de nossa análise, podemos desenvolver com mais detalhes o que dissemos anteriormente acerca da diferença existente entre minha própria temporalidade e a temporalidade do outro. Na relação comigo mesmo, vivo o tempo de modo extra-estético. O dado imediato dos significados do sentido, fora dos quais jamais posso perceber ativamente algo como *meu*, não me proporciona um princípio de acabamento da minha temporalidade. Não é que, nessa experiência vivida de mim mesmo, o sentido ideal, extra-temporal, seja indiferente ao tempo, mas ele lhe opõe um futuro do sentido a título daquilo que deve ser, em oposição ao que já é. A temporalidade e a duração se opõem ao sentido como algo que *ainda-não-está-realizado*, que ainda não é definitivo, *ainda-não-é-todo*:
é a única maneira que temos de viver a temporalidade, o dado da existência diante do sentido. A consciência que percebesse seu total acabamento temporal — que percebesse que *o que é, é tudo o que há* — tal consciência, não saberíamos o que fazer com ela nem como viver com ela. A respeito da minha própria vida que já fosse assim concluída, eu não poderia ter o menor escopo ativo. Essa consciência concluída pode estar presente na minha alma (a consciência da minha natureza concluída)

136

sem que me organize a vida; muito pelo contrário, o *viver* vivente de que essa consciência é objeto (lucidez, pressão dos valores) extrai os recursos de sua atividade nas coerções do pré-dado com os quais ele é confrontado e é o único a organizar a realização interior da vida (transformando o possível em real). Esse futuro absoluto do sentido que me opõe seus valores e faz frente a toda a minha temporalidade (a tudo o que é já-aqui em mim) não é o futuro temporal que continua a *mesma vida*, mas um futuro em que é sempre possível e necessário transformar *formalmente* essa vida, atribuir a ela um novo sentido (a última palavra da consciência).

O futuro do sentido é hostil ao presente e ao passado como ao que é insensato, hostil como é a tarefa ao fato de estar ir-realizada-ainda, como é o dever ser à existência, como a remissão ao pecado. Nada na atualidade-já-aqui pode tornar-se, para mim, algo de auto-satisfeito, que já recebeu sua razão de ser; minha razão de ser situa-se sempre no futuro, e essa razão de ser, assim perpetuamente situada à minha frente, arrebata-me meu passado e meu presente em sua pretensão de serem uma atualidade-já-aqui, instalada, de ficarem tranqüilos no dado, de bastarem-se a si mesmos, de serem a verdadeira realidade da existência, de serem substancial e inteiramente meu eu, de determinarem-me exaustivamente na existência (a pretensão de meu dado de ser todo meu eu, todo meu verdadeiro eu em pessoa — o dado usurpador de identidade). A realização futura não é para mim uma continuação orgânica, um crescimento de meu passado e de meu presente e o coroamento deles, ela representa, pelo contrário, a eliminação, o cancelamento deles, da mesma maneira que a graça não é motivo de um crescimento orgânico da natureza pecadora do homem. O que no *outro* é aperfeiçoamento (categoria estética), em mim é novo nascimento. Em mim mesmo, vivo sempre perante a exigência-tarefa absoluta que me é atribuída, e aproximo-me dela segundo modalidades que são nada graduais, relativas, parciais. A exigência que me faria viver de tal modo que cada momento da minha vida pudesse ser também seu momento derradeiro, o momento de seu acabamento e, ao mesmo tempo, ser também o momento inicial de uma nova vida, é para mim uma exigência irrealizável por princípio, porque ela se prende - de uma forma atenuada, decerto, mas que não deixa de ser vigo-

137

rosa — a uma categoria estética (a relação com *o outro*). Para mim mesmo, não há nada que possa ser impregnado de uma satisfação tal que eu possa conceber um acabamento fundamentado da minha vida e um começo justificado de uma nova vida. Aliás, em que nível dos valores poderiam situar-se este fim e este começo? A própria exigência, assim que a admito, torna-se uma tarefa basicamente irrealizável a cujo respeito sempre ficarei

numa necessidade absoluta. Para mim mesmo, só é possível a história da minha queda, ao passo que a história de meu reerguimento gradual é por princípio impossível. O mundo do futuro do sentido não é da mesma natureza que o mundo de meu passado e de meu presente. Cada um dos meus atos, cada uma das minhas ações internas ou externas - o ato-sentimento, o ato cognitivo — situa-se perante esse futuro porque ele é puro sentido significante e porque meu ato que dele procede jamais se realiza nele, sendo sempre pura exigência para meu eu, um eu circunscrito no tempo e na história.

Ë na medida em que se trata, não do valor que a vida tem para mim, mas do meu próprio valor para mim mesmo — e não para os outros — que introduzo esse valor no futuro do sentido. Minha autoprojeção nunca é realista, não conheço a forma do dado a respeito de mim mesmo: a forma do dado deturpa radicalmente a imagem de minha existência interior. Sou — no que tange ao sentido e ao valor que tenho para mim mesmo — lançado ao mundo do sentido infinitamente exigente. Assim que tento determinar-me *para mim mesmo* (não para o outro e a partir do outro), encontro-me apenas nesse mundo do pré-dado, fora do tempo em que sou já-aqui, encontro-me apenas como algo que ainda está por-vir em seu sentido e valor, ao passo que, no tempo (se me abstraio totalmente do pré-dado), encontro apenas meu escopo desordenado, minha aspiração e meu desejo irrealizados - os *membra disjecta* de minha integridade possível; o que poderia reuni-los, dar-lhes vida e forma — a alma, a unidade de meu *eu-para-mim* — isso ainda não tem existência, é apenas pré-dado, está ainda apenas por-vir. Minha determinação de mim mesmo não me é dada nas categorias da existência temporal, mas nas categorias do que *é ainda-in-existência*, na categoria das finalidades e do sentido, no futuro do sentido, hostil a qualquer forma de minha atualidade no passado e no presente. Ser, para mim mes-

mo, significa estar ainda por-vir (*deixar de ser por-vir para si mesmo, ser-aqui-já por inteiro significa morrer espiritualmente*).

Na determinação de minha vivência para mim mesmo (determinação do sentimento, da aspiração, do desejo, do pensamento), nada pode ter valor, a não ser o objeto e o sentido pré-dados que se realizavam através de minha vivência. A determinação do conteúdo de minha existência interior não é mais que o reflexo do objeto e do sentido com os quais me confronto, não é mais que o rastro deles. Qualquer antecipação do sentido, por mais completa e perfeita que seja (determinação para o outro e no outro), de dentro de mim, é sempre subjetiva; a condensação, a determinação desse sentido — quando não lhe introduzimos do exterior categorias estéticas que nos validem e nos acabem com formas peculiares à categoria do outro — é uma condensação nociva que limita o sentido, uma condensação espácio-temporal que, por assim dizer, ficou para trás do objeto e do sentido. Por pouco que a existência interior se separe do sentido que lhe está contraposto e que é por-vir — que é o único a criá-la em sua totalidade — por pouco que ela se oponha ao sentido, valendo-se da autonomia de seus próprios valores, do contentamento que conhece diante do sentido, ela não deixará de cair em contradição profunda consigo mesma, de desembocar em sua própria negação, de negar o conteúdo de sua existência que se prevalece de seu *ser-aqui-jd*, e se tornará mentira — existência da mentira ou mentira da existência. É, vivida no interior da existência, a queda imanente à existência: ela faz parte da tendência da existência de bastar-se a si própria; é a contradição interna da existência — na medida em que pretende ser-aqui-já em sua continuidade em nome de seu próprio contentamento, diante do sentido — é a autovalidação da existência que se opera para com e contra o sentido de que emana (a ruptura com as origens), é o movimento que se detém de repente, sem razão, imobiliza-se e vira as costas à finalidade de que procedia. (A matéria que de repente se cristaliza numa rocha de uma forma determinada.) É o acabamento incongruente e inapto que descobre de repente a vergonha de sua própria forma.

No *outro*, entretanto, vivo essa determinação da existência interior e exterior como uma passividade infeliz e necessitada, como uma aspiração a existir, a estar neste mundo, co-

mo uma sede ingênua de existir custe o que custar; situada fora de mim, a existência como tal, com suas mais monstruosas pretensões, só me aparece em sua ingenuidade, feminilidade, passividade, e minha atividade estética pensa, aclara e modela suas fronteiras de fora, e assegura-lhe os valores de seu acabamento (se me jogo por inteiro na existência, deixo de aclarar o acontecimento que a existência é para mim e torno-me um seu obscuro participante inorgânico-passivo).

Uma efetiva vivência interior minha — na qual tomo parte ativa — não pode ser tranqüila, deter-se, terminar-se, findar-se, acabar-se, não pode escapar à minha atividade, cristalizar-se de repente numa existência autônoma, concluída, com a qual minha atividade nada mais teria a ver, pois o que vivo é vinculado às coerções do pré-dado, e, de dentro, nunca pode deixar de ser vivido, ou seja, não posso livrar-me da minha responsabilidade para com o objeto e o sentido. Não posso deixar de ser ativo no objeto, pois isso seria subtrair-me ao que constitui meu próprio sentido, seria transformar-me numa máscara da minha própria existência, seria pregar-me a mentira de mim mesmo. Posso esquecer o objeto e então ele deixa de existir para mim, mas, se o guardo na memória (em seu valor), será no nível do que lhe é pré-dado e não do que o faz já-aqui. Para mim, a memória é memória do futuro, para o outro, memória do passado.

Minha consciência está sempre ativa, perpassa de modo contínuo todas as vivências por elas serem m*inhas* e ela nunca abandona nada, re-animando as vivências que tendem a separar-se e a procurar o seu acabamento — é nisso que reside a responsabilidade que me cabe, a fidelidade que provo a mim mesmo em meu futuro, em meu escopo.

Tenho de minha vivência uma memória ativa que se exerce no nível de valores do objeto e do sentido pré-dado, e não no nível de seu conteúdo atual, tomado isoladamente, ou seja, no nível daquilo que havia pensado sua emergência em mim; com isso renovo indefinidamente o que era pré-dado a cada uma das minhas vivências, junto-as todas, junto todo meu eu no futuro perpetuamente por-vir e não no passado. Para mim, minha unidade é uma unidade perpetuamente por-vir; ela me é a um só tempo dada e não dada; conquisto-a à viva força à custa de minha atividade; não é a unidade de meu haver e

de minhas posses, mas a unidade de meu não-haver e minhas não-posses; não é a unidade segundo a qual *eu já-existo*, mas a unidade segundo a qual *eu ainda-não-existo.* Tudo quanto é positivo nessa unidade vem do pré-dado, sendo o dado constituído pelo negativo; tal unidade só me é dada no momento em que todo valor me é pré-dado.

Só com a condição expressa de não me insular do sentido pré-dado é que tenho o domínio indefectível de mim no futuro absoluto, mantenho-me em meu próprio pré-dado, governo me realmente a partir do remoto infinito de meu futuro absoluto. Posso demorar-me em minha existência somente em forma de arrependimento, porque essa demora se realiza à luz do pré-dado. Basta que esse pré-dado se perca de vista no campo de meus valores para que caia a tensão que me fazia estar comigo mesmo no futuro, para que meu dado perca sua unidade por-vir e se desfaça, se quebre em fragmentos embotadamente atuais de existência. Então nada mais resta senão buscar refúgio no *outro*, e, a partir do outro, ajuntar os pedaços desparceirados de meu próprio dado que servirão para criar uma unidade que terei parasitariamente acabado na alma do outro à custa de sua energia. Em mim mesmo, o espírito terá desagregado a alma.

Assim é que é vivenciada a temporalidade numa percepção de si que tenha conseguido alcançar a pureza absoluta da relação consigo mesmo, o escopo dos valores do espírito. De resto, numa consciência mais ingênua em que o *eu-para-mim* ainda não se diferenciou nitidamente (a consciência da Antigüidade, no campo da cultura), determino-me também em termos de futuro.

Ao que se deve então essa segurança interior que me *faz* olhar de frente, me faz levantar a cabeça, me faz manter-me erguido? Seria ao dado puro — não completado nem prolongado pelo esperado e pelo pré-dado? Também nesse caso, vemos o orgulho e o contentamento se apoiarem na antecipação deles mesmos, e o centro dos valores na

autodeterminação interna é transferido para o futuro. Tenho vontade de parecer maior do que o sou na realidade, é um fato, mas também é um fato que não posso ver-me em meu presente, não posso jamais acreditar até o fim que sou somente o que sou efetivamente aqui e agora, e completo-me com o que está no por-vir,

141

com o que deve ser, com o que é esperado; é somente no futuro que se situa o centro de gravidade efetivo de minha própria autodeterminação. Por mais ingênua e aleatória que seja a forma que o-que-deve-ser e o-que-é-esperado podem revestir, o importante *é* que eles não se situam *aqui*, nem no *passado*, nem no *presente*. E o que quer que eu obtenha no futuro, mesmo que seja tudo o que anteriormente eu antecipara, o centro de gravidade de minha determinação não deixará de ser arrastado numa evolução que o impelirá para a frente, para o futuro, e eu me apoiarei em meu próprio *por-vir*. Não há nada no presente, mesmo o orgulho e o contentamento, que não se complete por conta do futuro (o que se revela através de um discurso satisfeito, seria a tendência de se antecipar a si mesmo).

A consciência que tenho de ainda não existir no que é o essencial de mim mesmo vem a ser o princípio organizador de minha vida vivida em meu interior (em minha relação comigo). O fundamento insensato do princípio que faz com que eu não coincida comigo condiciona a forma de minha *vida-por-dentro*. Não aceito a minha atualidade; creio insensata e implicitamente em minha não-coincidência com esta minha atualidade interior. Eu não poderia fazer a conta de mim mesmo e, ao chegar ao total, dizer: pronto, *está tudo aqui* e não falta *nada* onde quer que seja e no quer que seja, *já estou aqui* por inteiro. O que está em questão não é a morte, pois morrerei de qualquer modo, mas o sentido. No mais fundo de mim, vivo na fé e na esperança do milagre de um novo nascimento. Não sei alojar toda a minha vida no tempo, não sei inserir-lhe sua razão de ser e seu acabamento integral. Uma vida que recebeu seu acabamento temporal fica desesperançada do ponto de vista do sentido que lhe insufla sua dinâmica. Dentro de si mesma, a vida é desesperançada, e a graça de uma razão de ser só pode vir-lhe de fora, sem levar *em* conta o sentido que ela não tiver atingido. Enquanto a vida não se interrompe no tempo (para si mesma, ela não termina, interrompe-se), ela continua vivendo em seu interior na fé e na esperança em sua não-coincidência consigo mesma, em seu sentido por-vir; é isso que torna a vida insensata, pelo ângulo de sua atualidade real, pois essa fé e essa esperança não são fundamentadas em nada. Daí o caráter suplicante dessa fé e dessa esperança (do interior da própria vida, só há tom suplicante ou arrependido). Dentro de

142

mim mesmo também essa fé e essa esperança insensatas são minha última palavra na vida, e diante de meu dado, só tenho a oração e o arrependimento, em outras palavras, é na necessidade que se acaba o dado (ao qual só resta, em última instância, a oração e o arrependimento — e a última palavra que nos é dada vem de Deus: é a redenção ou a condenação). Minha última palavra carece de qualquer energia positiva capaz de dar-me minha razão de ser, meu acabamento; esteticamente ela é improdutiva. Com ela volto-me para fora de mim mesmo e entrego-me ao perdão do *outro* (é o sentido da confissão nos últimos sacramentos). Sei perfeitamente que há no outro esse mesmo princípio insensato de não-coincidência consigo mesmo, esse mesmo inacabamento da vida; porém, para mim, esta não é sua última palavra: situo-me fora dele e a última palavra, a palavra do acabamento, me pertence. Essa palavra é exigível de minha exotopia concreta — uma exotopia no tempo, no espaço e no sentido, a respeito da vida do outro em seu todo, com sua orientação de valores e sua responsabilidade. Graças a essa posição exotópica, o que era possível na ordem das coisas físicas e impossível de operar em si mesmo e para si mesmo, torna-se possível também na ordem moral, a saber: torna-se possível validar valores, aceitar todo o dado da existência interior do outro em sua atualidade. Para mim, sua não-coincidência consigo mesmo, enquanto tal, e sua tendência para situar-se fora de seu próprio dado apenas comprovam sua existência interior, são apenas componentes do dado e da atualidade

em sua alma, que me parece condensar-se em uma carne muito tênue que eu abraço com meu carinho. Situados num ponto exotópico, *eu* e *o outro* nos encontramos mutuamente numa contradição factual absoluta: onde, dentro de si mesmo, o outro nega a si mesmo, nega seu dado-existência, eu, a partir do lugar que sou o único a ocupar na existência, fixo como valor e valido essa mesma atualidade que é objeto de sua negação — uma negação que não é, para mim, senão uma modalidade de sua atualidade. Aquilo que o outro tem direito de negar em si mesmo é o que tenho direito de validar e de salvaguardar nele; por isso, sou a causa da geração de sua alma num novo plano de valores da existência. O centro dos valores na visão que o outro tem de sua própria vida e na visão que eu tenho dela não coincide. No acontecimento existencial, essa con-

143

tradição recíproca dos valores não pode ser eliminada. Ninguém poderia ocupar uma posição neutra acerca de *mim* e do *outro*; o ponto de vista abstrato-cognitivo ignora os valores; ora, uma orientação axiológica implica que ocupemos, relativamente a ela, o lugar que somos os únicos a poder ocupar no acontecimento único da existência — implica que nos encarnemos. O juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência; o próprio Deus teve de encarnar-se para amar, sofrer e *perdoar*, teve, por assim dizer, de abandonar um ponto de vista abstrato sobre a justiça. A existência se instaura, de uma vez por todas, entre mim, que sou único, e todos aqueles que são os outros para mim; a posição está tomada e, daí em diante, qualquer ato e qualquer juízo só podem ser feitos a partir dessa posição que eles postulam enquanto tais. Sou o único em toda a existência a ser *eu-para-mim*, e todos os demais são os *outros-para-mim* — tal é a posição fora da qual, para mim mesmo, não há, e não poderia haver, um valor qualquer, fora da qual não tenho acesso ao acontecimento existencial: é aí que teria começado, para mim, e começa sempre, qualquer acontecimento, seja ele qual for. Um ponto de vista abstrato não capta a dinâmica factual da existência, sua realização axiológica ainda aberta. No acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro. O sentido do acontecimento em processo de realização só pode aclarar-se a partir do lugar que sou o único a ocupar, e quanto mais forte for a tensão que me implanta nele, maior, sempre maior será a clareza.

Para mim, o outro coincide consigo mesmo, e eu o enriqueço de fora em virtude dessa coincidência-integridade que lhe assegura um acabamento positivo, sendo assim que ele fica esteticamente significante, fica herói. E por isso que, pelo ângulo da forma, o herói sempre é ingênuo e espontâneo, por mais desdobrado e profundo que seja em seu interior; a ingenuidade e a espontaneidade são modalidades da forma estética como tal. Quando elas estão ausentes, o herói não alcança uma objetividade completa, pois o autor não conseguiu ocupar uma posição firme fora do herói que continua a exercer sua autoridade no nível do significado de seu sentido. Uma forma estética significante não procura fazer descobertas de sentido no terreno do herói; sua última palavra, ela a diz com o acabamento que proporciona à existência concebida basicamen-

144

te como finda (passada). Perceber, *em sua existencialidade*, *a* mais profunda contradição, não participar dela mas englobá-la numa visão que a converte numa modalidade da existência isso significa devolver a essa contradição a ingenuidade e a espontaneidade.

Quando *o outro*, voltado à obtenção do sentido, interna mente serve de norma para nós, quando nos associamos ao seu enfoque do sentido, torna-se-nos difícil termos seu domínio estético e os meios de seu acabamento; seus valores de sentido, que servem de norma para nós, decompõem-lhe a carne externa e interna, destroem-lhe a forma significante ingênua e espontânea. (É-me difícil transpô-lo para a categoria da existência já que estou nele.) A antecipação da morte tem essencial importância para o acabamento estético da pessoa. É essa antecipação da morte que é justamente introduzida, como constituinte necessário, na forma signifícante da existência interior do homem, na forma de sua alma. Nossa presunção da morte do outro, concebida como uma inevitável irrealização do sentido, como um

fracasso de toda a sua vida, faz com que criemos para ele formas tais que ele mesmo, a partir da posição que ocupa, é por princípio impotente para encontrar. Numa abordagem estética do outro, este deve constantemente Coincidir consigo mesmo e devemos vê-lo *por inteiro*, ainda que só potencialmente por inteiro. A abordagem artística da existência interior do homem o predetermina: a alma é sempre predeterminada (ao contrário do espírito). Ver meu retrato interior equivale a ver meu retrato exterior; é mergulhar o olhar no mundo onde, por força de princípio, não existo, com o qual não tenho nada a ver, se quiser permanecer eu mesmo; minha face interna, esteticamente significante, é uma espécie de horóscopo (com o qual também não tenho nada a ver; o homem que conhecesse efetivamente todo o seu horóscopo, ficaria num estado absurdo de contradição interna: o lado sério e arriscado da vida desapareceria, assim como desapareceria o enfoque correto de seu ato).

Para uma abordagem estética da existência interior do outro, é preciso, em primeiro lugar, não crer ou ter esperanças nele, mas aceitá-lo em seus valores; é preciso não estar com ele e nele, mas fora dele (pois nele, dentro dele, não há outra dinâmica além da fé e da esperança). A memória, que reúne e aca-

ba, põe-se de pronto em ação no mesmo momento em que o herói aparece: este é engendrado por essa memória (da morte); o processo de formação é um processo de recordação. A encarnação estética do homem interior presume desde o início a desesperança do sentido do herói; a visão artística dá-nos todo o herói, um herói calculado e medido até o fim; ele não deve apresentar-nos um mistério de sentido, nossa fé e nossa esperança devem calar-se. Desde o início devemos determinar, às apalpadelas as fronteiras de seu sentido, admirar a qualidade formal de seu acabamento e não esperar dele revelações de sentido; desde o início devemos vivenciá-lo por inteiro, lidar com seu todo, e, *no sentido*, ele deve estar morto para nós, formalmente morto. É isso que permite dizer que a morte é a forma estética de acabamento da pessoa. A morte enquanto falência de uma validação, enquanto fracasso do sentido, contabiliza o sentido, coloca um problema e propõe métodos para a validação estética efetuada fora do sentido. Quanto mais profunda e perfeita for a encarnação, melhor ouviremos os sons intensos do acabamento operado pela morte, ao mesmo tempo que a vitória estética sobre a morte, o combate da memória contra a morte (a memória entendida como tensão que se exerce sobre os valores e como fixação e aceitação que se operam sem levar em conta o sentido). Uma tonalidade de réquiem acompanha ao longo de toda a vida o herói que se encarnou. Daí essa desesperança particular ao ritmo, sua tonalidade como que ligeira no queixume-alegria, o alívio que ele introduz na seriedade do sentido que não conhece solução. O ritmo abarca a vida já passada em que, desde o acalanto, se fazem ouvir os acentos do réquiem final. Mas a arte salvaguarda e valida essa vida passada que ela vota à memória perpétua. Daí a bondade desesperançada, misericordiosa do ritmo.

Nos casos em que somos levados pela dinâmica do sentido como tal através do aspecto do herói que nos entrega seu pré-dado e não o dado individual de sua existência interior, a forma e o ritmo ficam mais complexos; a vida do herói tende a traspassar a forma e o ritmo, a receber um significado autoritário de seu sentido que, do ponto de vista da refração do sentido da existência na alma, do ponto de vista da atualidade do sentido encarnado, só apresenta sua distorção; todo acabamento artístico convincente torna-se impossível: a alma do he-

rói, deixando a categoria do o*utro*, passa para a categoria do *eu* para nela desagregar-se e perder-se no espírito.

4. [*A alma*.]

Este é o todo esteticamente significante da vida interior do homem, de sua alma, que só recebe uma forma e um acabamento positivo na categoria do *outro* através da qual sua atualidade é validada, sem levar em conta o sentido-dever-ser. A alma é o todo fechado, encerrado em si mesmo, da vida interior, um todo que coincide consigo mesmo, é igual a si mesmo e postula a atividade do outro amoroso cuja posição é exotópica. A alma é o dom de meu espírito ao *outro.*

Na arte, o mundo das coisas onde vive e evolui a alma do herói é esteticamente significante a título de ambiente dessa alma. Na arte, o mundo não é o *horizonte* do espírito atuante e sim o *ambiente* da alma que se retirou ou está se retirando. A relação do mundo com a alma (relação esteticamente significante e combinação entre o mundo e a alma) é análoga à relação da imagem visual do mundo com o corpo: o mundo não se situa defronte da alma, mas a rodeia e a engloba, combinando-se com suas fronteiras; o dado do mundo entra em combinação com o dado da alma.

A atualidade-já-aqui, difundida por toda a existência, a *face* da existência *já-determinada* em seu conteúdo, o *eu sou-aqui* da existência necessita receber sua razão de ser sem levar em conta o sentido por ser apenas pura *factualidade* (atualidade que se impõe) em relação à plenitude pré-dada do sentido de acontecimento. Mesmo quando se presume que o sentido e o dever ser são um conteúdo determinado, contido na imagem ou no conceito, essa própria *determinação* da presunção se retira imediatamente do campo da existência, do já-aqui. Qualquer encarnação do sentido por-vir do acontecimento existencial, em sua determinação, no que *já* está expresso de sua face, é apenas factual e não tem sua razão de ser justamente pelo fato de ele *ser já-aqui.* Tudo o que *já* é, o é sem razão de ser — tendo ousado, por assim dizer, já determinar-se e instalar-se (impor-se) com sua própria determinação num mundo que, em sua totalidade, é *ainda* por-vir, em seu sentido, em

sua razão de ser, *da mesma maneira que uma palavra que quisesse determinar-se por completo na frase que ainda não foi dita e pensada até o fim.* O mundo inteiro, pelo fato de ele já-*ser*, é *já-aqui* (quando ele pretende coincidir consigo mesmo, com seu próprio dado, ficar tranqüilo e independente do por-vir, quando a existência é auto-suficiente), não suporta uma crítica do sentido que lhe seja imanente.

"O pensamento enunciado é mentira" — o mundo *real* (abstraindo-se o que é por-vir e pré-dado e ainda não está enunciado) é um sentido já enunciado, já expresso do acontecimento existencial, o mundo em sua atualidade (em seu *já-aqui*) é expressão, é uma palavra já proferida, já emitida. A palavra proferida envergonha-se de si mesma à vista do sentido que lhe competia expressar (se, afora esse sentido com que ela se confrontava, não existir nenhum outro valor). Enquanto a palavra não fora proferida, podia-se crer e ter esperanças — ora, ela enfrentava uma amplidão de sentido muito coerciva — mas eis que ela é proferida, que está aqui por inteiro, com toda a sua carga de uma concretude existencial que se impõe — e aí está, é tudo, não há nada mais! Na palavra proferida, ouvem-se os acentos do desespero de já haver sido pronunciada, a palavra proferida é a carne mortal do sentido. A existência, já-aqui no passado e no presente, é apenas a carne mortal do sentido por-vir que o acontecimento existencial comporta — do futuro absoluto; é desesperançada (fora de sua realização futura). Porém o outro está por inteiro neste mundo, é seu herói, e sua vida se realiza inteiramente neste mundo. Ele é osso dos ossos e carne da carne do mundo atual, já-aqui, fora do qual ele não existe. Em torno do outro — enquanto mundo desse outro — a atualidade da existência encontra sua validação e seu acabamento positivo sem levar em conta o sentido. A alma se funde com o dado do mundo, entrelaça-se a ele e o sacraliza. A mim, o mundo apresenta a face de seu pré-dado, do que ainda é sua irrealização; é o horizonte da minha consciência atuante (voltada para frente): à vista do futuro, a carne do passado e do presente é atacada em sua firmeza e em seu valor intrínseco. O mundo, em seu dado, não adquire um significado positivo para mim senão enquanto *ambiente* do outro. Todas as determinações e as caracterizações do mundo que lhe asseguram o acabamento, nas artes e numa filosofia da estéti-

ca, são feitas através dos valores do *outro* - do outro que é seu herói. Esse mundo, essa natureza, essa história, essa cultura, essa visão do mundo decorrente daí, tudo isso, enquanto validado, sem levar em conta o sentido, enquanto reunido e acabado pela memória eterna, é apenas mundo, natureza, cultura *do homem-outro*. Tudo o que determina e caracteriza a existência em sua atualidade que lhe insufla sua dinâmica dramática - desde o ingênuo antropomorfismo do mito (cosmogonia, teogonia) até as modalidades da arte contemporânea e até as categorias de uma filosofia intuitivamente estetizante: o princípio e o fim, nascimento/aniquilamento, existência/devir, vida, etc - arde com o fogo emprestado da *alteridade*. O nascimento e a morte, assim como todos os elos intermediários da vida, representam a amplitude dos valores segundo os quais se enunciará a atualidade da existência. A carne mortal do mundo só tem seus valores significantes se é animada pela alma mortal d*o outro*; o espírito a desagrega (o espírito não a vivifica, julga-a).

Daí se segue que a alma e todas as formas assumidas pela encarnação estética da vida interior (o ritmo), assim como as formas do mundo dado, esteticamente relacionado com a alma, não podem por principio ser formas da pura expressão de *um si* e do que é peculiar *ao si*, mas são apenas as formas de uma relação com *o outro* e com sua própria auto-expressão. Todas as determinações estéticas significantes do mundo, vividas do interior, são transcendentes à própria vida e ao dado do mundo, vivido do interior dessa vida, e apenas isso produz sua força e seu significado (assim como a força e o significado do perdão e da remissão dos pecados só existem através do outro que os realiza; não posso perdoar a mim mesmo, nem redimir meus pecados — semelhantes perdão e remissão não teriam importância do ponto de vista dos valores), uma força e um significado que de outro modo seriam vazios. A atividade supra-existencial do autor é a condição necessária para que a atualidade existencial possa receber uma forma estética. Devo ser ativo para que a existência possa exercer-se passivamente, em toda confiança; devo ver mais que a existência (e para obter esse excedente de valores em minha visão, tenho de ocupar uma posição exterior relativamente à existência que recebe assim sua forma estética) para que a existência possa ser ingê-

149

nua para mim. Devo colocar o ato ria minha atividade criadora num terreno que ignore as pretensões à beleza, para que a existência possa parecer-me bela. A atividade propriamente criadora que procede de mim mesmo começa onde terminam os valores da atualidade em mim, onde termina a existência como tal em mim. Na medida em que encontro ativamente e em que penso algo como dado e atual, determinado por esse mesmo ato que o determina, já me situo acima dele (e é nesta medida que uma determinação axiológica lhe é axiologicamente superior); é nisso que reside meu privilégio arquitetônico: procedente de mim mesmo, encontro um mundo situado fora de mim, que procede de meu ato. Por isso, por situar-me fora da existência, sou o único a poder *aboná-la* e acabá-la sem levar em conta o sentido. É o ato absolutamente lucrativo, produtivo, que emana apenas de minha atividade. Mas, para ser efetivamente produtivo, para enriquecer a existência, esse ato deve ser inteiramente supra-existencial. Devo abandonar inteiramente a existência, de tal modo que não reste para mim nenhum valor residual de meu *eu* nem de *meu* ato estético pelo qual eu abono e acabo a existência; preciso purificar todo o campo da existência dada que se oferece ao outro, preciso orientar toda a minha atividade para frente de mim (a fim de que ela não se desvie para mim, tendendo a colocar-me também no campo visual e a englobar-me); é somente então que a existência se revelará em sua necessidade, em sua fraqueza e em sua debilidade, como a criança, sozinha e desamparada, em sua passividade e em sua santa ingenuidade. *Ser-já* significa estar na necessidade: necessitar ser validado de fora, ser amado, salvaguardado, de fora; estar em sua atualidade (exterior) significa abrir-se, de modo feminino, à atividade puramente validante do *eu*. Mas para que a existência se abra a mim em toda a sua passividade e sua feminilidade, devo situar-me inteiramente fora dessa

existência e ser inteiramente ativo.

A existência, sendo já-aqui em sua atualidade, expressa, enunciada, já me é dada numa atmosfera de necessidade e de vazio que não pode ser preenchido de dentro dela mesma, mediante sua própria energia, e sua atividade se reduz a ser passivamente oferecida à atividade procedente de mim; toda a configuração das fronteiras de seu sentido me é dada com uma evidência tangível: a existência, em sua atualidade, solicita, im-

150

plora, exige de mim essa tensão com que é marcada a relação exotópica que posso estabelecer com ela; e essa atividade, que se deve à minha exotopia, deve realizar-se através de uma validação completa da existência, sem levar em conta o sentido apenas em proveito da existência — e é este o ato pelo qual a passividade feminina e a ingenuidade da atualidade existencial se tornam beleza. Mas se eu tivesse, com essa atividade que me é peculiar, de jogar-me na existência, sua beleza assim expressa seria de imediato aniquilada. É claro que é possível minha participação passiva no dado fundamentado da existência, no dado que é a *alegria*. Uma relação ativa com a existência não conhece a alegria; para ficar alegre, devo tornar-me ingênuo. Dentro de mim, em minha atividade, não posso ser ingênuo, *por* isso não posso ser alegre. Apenas a existência é ingênua e alegre, mas não a atividade: esta é desesperadamente séria, desprovida de solução. A alegria é o estado mais passivo, mais indefeso e lastimável da existência. Até o mais sábio sorriso é lamentável e feminino (ou então, se for auto-satisfeito, é o do usurpador). Apenas em Deus e no seio do mundo é-me possível a alegria, isto é, quando me sinto no direito de participar da existência através do outro e para o outro, quando sou passivo e sou o beneficiário do dom. É minha alteridade que se alegra em mim e não para mim. E apenas a força ingênua e passiva da existência pode conhecer o triunfo, o triunfo é sempre irrupção inorgânica; é em Deus e no seio do mundo que posso viver o triunfo e não em mim mesmo. Posso apenas refletir a alegria da existência validada dos outros. O sorriso do espírito é *reflexo* de sorriso e não sorriso que aflui de dentro (reflexo da alegria e do sorriso na hagiografia e na pintura de ícones).

É na medida que tenho direito de participar do mundo da alteridade que sou passivamente ativo nele. A dança oferece uma imagem clara dessa atividade passiva. Na dança, minha exterioridade, que só é visível ao outro e só existe para os outros, funde-se com minha atividade orgânica interna que se percebe a si mesma; na dança, tudo o que é interior em mim tende ao exterior, tende a coincidir com a exterioridade; é na dança que me consolido mais na existência, que participo mais da existência dos outros; o que dança em mim é minha *atualidade* (validada em seu valor do exterior), é minha *sofianidade,*

151

é *o outro* que dança em mim. O domínio é claramente vivido na dança, o domínio da existência. Daí o significado ritual da dança nas religiões da existência. A dança é o limite extremo da minha atividade passiva, que se exerce todavia em quase toda parte da vida. Sou passivamente ativo quando meu ato não é condicionado pela pura atividade operante sobre o sentido exercida pelo meu *eu-para-mim,* mas que tem sua razão de ser *na* própria atualidade da existência, da natureza, quando não é o espírito — ou seja, o que ainda não existe, não é predeterminado, o que é insensato do ponto de vista da atualidade existencial — mas essa atualidade existencial que faz sua atividade inorgânica irromper em mim. A atividade passiva é condicionada pelas forças já dadas, atuais, é predeterminada pela existência; ela não enriquece a existência com o que é por princípio inacessível de dentro da própria existência, não modifica o sentido da face que a existência apresenta. A atividade

passiva não transfigura nada do ponto de vista formal.
Isso que expusemos acentua o traçado das fronteiras entre o autor e o herói, entre o portador do conteúdo de sentido da vida e o portador de seu acabamento estético.
O que havíamos formulado acima sobre a combinação estética entre a alma e o corpo fica assim inteiramente fundamentado. O espírito e o corpo interior podem entrar em conflito, mas não pode haver conflito entre a alma e o corpo que se estruturam nas mesmas categorias de valores e expressam uma única e mesma relação, criadora, ativa, com o dado do homem.

IV

O Todo significante do herói

A arquitetônica do mundo da visão artística não organiza só o espaço e o tempo, organiza também o sentido; a forma não é só forma do *espaço* e do *tempo*, é também forma do *sentido.* Até agora, estudamos as condições em que o espaço e o tempo do homem e da sua vida se tornam esteticamente significantes; mas também o enfoque do sentido peculiar ao herói recebe um significado estético: o lugar interior que ele ocupa no acontecimento da existência, sua posição de valores será extraída do acontecimento e receberá acabamento artístico; a escolha dos elementos significantes, que se opera no acontecimento, determina também a escolha dos elementos correspondentes que lhe são transcendentes e lhe proporcionam o acabamento, o que se expressa pela diversidade das formas do todo significante que o herói apresenta. É isso que vamos examinar neste capítulo. Cumpre notar que os *componentes* espaço-tempo-sentido que constituem o *todo* do herói não existem isoladamente: assim como na arte o corpo é sempre animado pela alma (ainda que ela esteja morta- nas representações mortuárias), a alma é percebida somente através da posição de valores e de sentido que ocupa, independentemente do que a particulariza como caráter, tipo, etc.

1. *O ato e a introspecção-confissão.*

Dentro de si mesmo, o homem adota uma postura ativa no mundo; sua vida consciente é sempre ato; atuo mediante o ato, a palavra, o pensamento, o sentimento; vivo, venho a

ser através do ato. Contudo, não me expresso nem me determino de maneira imediata pelo ato; se o ato realiza certo significado do objeto e do sentido, não realiza a mim mesmo enquanto objeto determinado ou que se determina: apenas o objeto e o sentido podem ser contrapostos ao ato. *A* autoprojeção da pessoa atuante está ausente do ato que evolui num contexto objetivo significante: no mundo das finalidades estritamente práticas dos valores políticos, sociais, dos significados cognitivos (no ato de cognição), dos valores estéticos (no ato de criação ou de percepção artística) e, finalmente, no campo da moral (no mundo dos valores estritamente éticos, numa *relação imediata com o bem e o mal).* Todos esses

mundos materiais determinam totalmente os valores do ato para o sujeito atuante. A consciência atuante como tal não necessita ter um herói (uma pessoa determinada), só necessita finalidades e vaIores que pensem e dirijam o ato. Minha consciência atuante só formula perguntas deste tipo: por quê? como? está errado/está certo? útil/inútil? oportuno/inoportuno? eficaz/ineficaz? Ela nunca formula perguntas tais como: quem sou? o que Sou? como sou? O que me determina (sou como sou) não entra, para mim, ria motivação do ato. Na consciência atuante, não há pessoa determinada que atua (para os clássicos, o ato é sempre motivado pelo caráter determinado do herói; o herói não age somente porque assim é preciso, porque deve, mas porque ele mesmo é o que e, em outras palavras, o ato se determina tanto pela situação quanto pelo caráter, expressa a situação do caráter, não para o herói do ato, claro, mas para o autor-contemplador exotópico. É isso que sucede sempre na obra artística que cria o caráter ou o tipo). A ausência de uma determinação da pessoa (sou como sou), no contexto das motivações dos ato, não levanta a menor dúvida quando se trata dos atos ligados à criação cultural: assim, o ato de cognição ou o ato de pensamento é determinado e motivado unicamente pelos significados do objeto para o qual meu pensamento está dirigido. Com isso, claro, posso atribuir o sucesso às minhas aptidões, o fracasso à minha incapacidade - de uma maneira geral, recorrer a esse tipo de determinação de mim mesmo-,acontece que, no contexto das motivações do ato, esses fatos não podem ter função de determinantes e a consciência atuante os ignora. O ato de criação artística também só está relacionado

com as significações do objeto para o qual o artista tende e, se o artista procura introduzir sua própria individualidade em sua criação, trata-se de uma individualidade que não lhe é dada enquanto determinante de seu ato, mas que está pré-dada no objeto, é um valor à espera de sua realização no objeto — ela não é portadora do ato, é seu objeto, e somente através do objeto ela entra no contexto das motivações da criação. Está claro que o ato estritamente técnico, político, social, encontra-se na mesma situação.

A questão se complica quando se trata da vida corrente em que, aparentemente, o ato se encontra motivado pela determinação do sujeito atuante. Também aí, contudo, *tudo o que é eu* se insere no pré-dado material do ato, opõe-lhe sua finalidade determinada; também aí, o contexto das motivações do ato não tem herói. Em suma, o ato expresso em sua pureza, desde que não intervenham valores que lhe são transcendentes e alheios, não tem herói que o determine, o encarne. Se reconstituirmos com exatidão o mundo em que o ato se determinava e era pensado em termos de valores, o mundo em que ele se orientava responsavelmente, e fizermos a descrição desse mundo, não encontraremos herói, não encontraremos os valores de uma ação romanesca, de um caráter, de um tipo, etc. O ato necessita ser determinado por sua finalidade e por seus meios, e não pelo sujeito atuante, o herói. O ato fala-nos do mundo das coisas que rodeia o executante, o único mundo que engendra o valor do ato, e não do sujeito atuante, do herói. A análise de *um* ato é totalmente objetiva. Daí a idéia da liberdade ética do ato: o que o determina é o fato de ele *ainda-não* existir, o fato de ser pré-dado em sua finalidade e em seu objeto; ele nasce *antes* e não *depois*, no que *ainda-não-é*, e não no que *já-é*. É por isso que a projeção incidente sobre o ato já consumado não esclarece seu autor (não nos diz o que é, quem é) e não é mais que uma crítica imanente do ato do ponto de vista de sua própria finalidade; e se lhe acontece ir além do âmbito da consciência atuante, é para destacar o que por princípio é transcendente à consciência atuante, e que, na realidade, estava ausente dela, não era levado em consideração mas que poderia, *de um* ponto de vista geral, ter estado presente no ato e poderia ter sido levado em consideração, (quando não fazemos intervir valores alheios ao ato, tais como: com que se pa-

rece meu ato visto pelo outro?). A consciência atuante, mesmo quando relata a si mesma, expressa-se, não tem herói concebido como fator determinante, significante, ela é concreta e não psicológica ou estética (não é guiada por uma causalidade factual ou estética-romanesca, caracterológica, etc.). Se meu ato e guiado pelo dever, se comporta um juízo de valores sobre seu objeto, baseado diretamente nas categorias do bem e do mal (com a exceção dos valores mecanicamente colhidos na série dos valores culturais); em outras palavras, se é um ato moral, a projeção e a análise que ele suscita em mim determinam-me a mim também e implicam minha determinação.

A contrição (agastamento) é transposta do plano psicológico para o plano formal-criativo (arrependimento, autocrítica), tornando-se princípio organizador e formador da vida interior, princípio que instaura uma visão de si mesmo geradora de valores. É então que se vê aparecer a tentativa que visa fixar *um eu* numa tonalidade arrependida, numa ótica de dever moral, então é que se vê aparecer a forma inicial de uma objetivação verbal da vida e da pessoa (da vida pessoal no sentido em que ela não abstrai o sujeito da vida), então é que se vê aparecer a *introspecção-confíssão.* O princípio *construtivo* dessa forma deve-se precisamente ao fato de ser uma auto-objetivação da qual *o outro*, com sua abordagem específica, privilegiada, é excluído; apenas a relação pura de um *eu* consigo mesmo pode ser o princípio organizador do discurso. Na introspecção-confissão, entra somente o que eu mesmo posso dizer de minha pessoa (no fundamental, claro, e não nos fatos); ela é imanente à consciência atuante e não ultrapassa o contexto que a configura; no fundamental tudo quanto é transcendente *à* autoconsciência se acha excluído. A respeito do que lhe é transcendente, ou seja, a respeito da possível consciência que o outro poderia ter dela, a introspecção-confissão adota uma atitude negativa: ela o combate em nome da pureza de sua autoconsciência, em nome da pureza da relação solitária que mantém consigo mesma. Pois, com efeito, a abordagem estética e a validação que o outro introduziria em minha relação axiológica comigo mesmo poderiam turvar-lhe a pureza (a glória mundana, a Opinião dos outros, a vergonha diante dos outros, o favor que me vem do outro, etc.). Uma relação axiológica solitária consigo mesmo — tal é o extremo para o qual tende

a introspecção-confissão que supera o juízo de valor do outro possível; e, nesse caminho, *o outro* pode servir-me na qualidade de juiz que me julgaria como eu me julgo, sem me estetizar, servir-me para suprimir a modificação que ele poderia introduzir no juízo que faço de mim, servir-me para rebaixar-me diante dele com o intuito de livrar-me dessa influência do juízo de valor decorrente de sua posição exotópica- fora de mim- e das possibilidades relacionadas com essa exotopia (não temer a opinião dos outros, superar a vergonha de si mesmo). A esse respeito, a menor tranqüilidade, a menor pausa em minha autocondenação, o menor juízo de valor positivo (estou tornando-me melhor) são registrados como um empanamento da pureza de minha relação comigo mesmo, como um domínio do juízo do outro sobre mim (o discurso restritivo de Tolstoi em seu diário íntimo).

Essa luta contra o eventual juízo de valores do outro coloca o problema específico da forma externa que adquirirá a introspecção-confissão; é inevitável o conflito, pois a forma e a própria linguagem da expressão são a um só tempo indispensáveis e por princípio inadequadas, uma vez que elas comportam, como tais, modalidades estéticas baseadas na consciência do sistema de valores do outro (a origem do inocente-iluminado que opta por uma forma que recusa a forma de expressão significante). A introspecção-confissão não pode receber acabamento, pois ela não comporta, como tal, aspectos que lhe sejam transcendentes e que possam assegurar-lhe o acabamento; ainda que tais aspectos se inserissem na consciência, mesmo assim careceriam dos valores que lhes são peculiares e seriam inaptos para proporcionar a tranqüilidade e o acabamento; tudo o que se determinou e já se concluiu, se terá determinado mal e será indigno. Nenhuma projeção de mim mesmo pode assegurar-me meu total acabamento pois, sendo imanente apenas à minha consciência, essa projeção se tornará um fator dos valores e do sentido na evolução subseqüente de mi-

nha consciência: minha palavra sobre mim mesmo não poderia em princípio ser a última, não poderia ser a palavra que me assegura o acabamento; para mim, minha palavra é um ato, e esse ato só vive no acontecimento singular e único da minha existência; e se nenhum ato pode assegurar o acabamento da minha própria vida é porque ele vincula minha vida à infini-

158

dade aberta do acontecimento existencial. A introspecção-confissão não se isola desse acontecimento, e por isso é potencialmente infinita; ela é, por excelência, o ato da não-atualidade e da não-coincidência consigo mesmo (por falta de uma exotopia capaz de realizar essa coincidência, de uma posição de valores que só é peculiar ao outro), o ato da pura superação de si mesmo (desprovido, em seu interior, de um fim que lhe dê sua razão de ser); é o ato que combate todos os valores capazes de fazer coincidir consigo mesmo, e esse próprio combate não conhece realização, não pode encontrar um fim justificado e ficar em paz; isso, entretanto, é apenas um dos aspectos da introspecção-confissão, apenas um dos extremos para o qual ela tende em seu desenvolvimento. A negação de uma razão de ser neste mundo se transforma em necessidade religiosa de uma razão de ser — necessidade de um perdão e de uma redenção concedidos como um *dom puro,* absoluto (sem levar em conta os méritos), necessidade de uma graça e de uma absolvição cujos valores são integralmente os do outro mundo. Tal razão de ser não é imanente à introspecção-confissão situa-se fora das fronteiras da introspecção-.confjssão no futuro não determinado, incerto, do acontecimento real; enquanto realização real da prece e da súplica que depende da vontade do outro, ela situa-se fora das fronteiras das próprias prece e súplica, e as transcende; mesmo a prece e a súplica permanecem num estado de abertura e de inacabamento, parecem chocar-se e quebrar-se contra o futuro não predeterminado do acontecimento. Esta é a modalidade da confissão pura no interior da introspecção-confissão. O discurso introspectivo como um discurso de valores dirigido à própria pessoa, numa solidão absoluta, é impossível e situa-se num extremo que é contrabalançado por outro extremo constituído pela confissão-súplica dirigida para fora da própria pessoa, a Deus. O tom do arrependimento se entrelaça com o tom da prece-súplica.

O exame introspectivo puro e solitário é impossível: quanto mais o individuo se aproxima desse extremo, mais o outro extremo, a ação do outro extremo, se faz sentir; quanto mais profunda é a solidão (axiológica) consigo mesmo, e, conseqüentemente, o arrependimento e a superação de si mesmo, mais evidente é sua relação consubstancial com Deus. No vazio absoluto de valores, não é possível nenhum discurso e a própria

159

consciência é impossível. Fora de Deus, fora da confiança numa *alteridade absoluta,* são impossíveis a autoconsciência e o discurso sobre si mesmo, e isto não porque na prática estas sejam operações absurdas, mas porque a confiança em Deus é um elemento constitutivo, imanente à pura autoconsciência e ao discurso sobre si mesmo. (Quando eu superar os valores que tornam a atualidade auto-suficiente, superarei também o que dissimulava Deus; é quando não coincido comigo que se desvela *o* lugar destinado a *Deus.)* E preciso que a atmosfera de valores em que estou imerso atinja certo grau de calor para que a autoconsciência e o discurso sobre si mesmo possam realizar-se nela, para que sejam asseguradas condições de vida. O simples fato de eu conceder um significado, se bem que infinitamente negativo, ao que me determina, e de questioná-lo, ou seja, de eu tomar consciência de mim mesmo na existência, esse simples fato atesta que não estou sozinho em minha introspecção-confissão que meus valores são refratados em alguém, que há alguém para quem apresento interesse, que há alguém que necessita que eu seja bom.

Porém, esse princípio de *alteridade* é transcendente à autoconsciência, e *não é garantido,* pois a *garantia* o rebaixaria ao nível da atualidade-existência (estetizada, no melhor das hipóteses, como o é na metafísica). Só se pode viver e ter autoconsciência *na fé,* e não *na garantia* ou *no vazio* (nos valores da garantia e do vazio). A vida (e a

consciência), em seu interior, não é nada mais que a realização da fé. Tomar consciência da vida é tomar consciência da fé e da esperança, da insatisfação e do possível. A vida é ingênua quando nada sabe do ar que respira. O novo tom da fé e da esperança, que vem mesclar-se ao tom do arrependimento e da súplica, desvia a introspecção-confissão para o sentido da oração. Encontramos, em uma forma idealmente condensada, os modelos mais profundos e mais puros dos componentes da introspecção-confissão que acabamos de examinar na invocação do publicano oposto ao fariseu ("Ó Deus, perdoai ao pecador que sou!") e na da cananéia ("Tenho fé! vinde socorrer minha incredulidade"); mas estes são componentes que nunca estão concluídos, são eternamente repetidos, não conhecem interiormente um acabamento e não passam de movimento como tal (o repetitivo na oração).

160

Quanto mais atual se torna o elemento de *confiança*, de fé e de esperança, mais certas modalidades estéticas acentuam-lhes a penetração. Quando a função organizadora desempenhada pelo arrependimento é transferida à confiança, torna-se possível uma forma estética. Graças à fé, presumo minha razão de ser em Deus, e isso faz com que, pouco a pouco, meu *eu-para-mim* se torne *o outro* para Deus, ingênuo em Deus. Ë nessa etapa de *ingenuidade religiosa* que se situam os Salmos (assim como grande número de cânticos e orações cristãs), *que se torna possível um ritmo que acaricia e sublima a imagem, etc., a pacificação, a estrutura e a medida da presunção da beleza em Deus.* Os salmos penitenciais de Davi nos oferecem o modelo, de rara profundidade, da introspecção-confissão em que a função organizadora é transferida do arrependimento à confiança e à esperança (a confissão ingênua) - neles um tom puramente suplicante dá origem à imagem estética: *"Criai em mim, ó Deus, um coração puro", "aspergi-me* com o hissope e serei purificado, lavai-me e ficarei mais alvo que a neve!" Santo Agostinho oferece-nos o modelo de um sistema fundamentado nos componentes da introspecção-confissão propriamente dita: a inaptidão para o bem, a não-liberdade do bem, a graça, a predeterminação. Bernardo de Clairvaux nos oferece o modelo de uma concepção estética (o comentário do Cântico dos Cânticos): a beleza em Deus, a alma noiva de Cristo. Entretanto, a oração não é tampouco uma obra, e sim um ato. (O poder organizador do *eu* é substituído pelo poder organizador de Deus: supero o que me determina no mundo, o nome que trago no mundo, e elucido aquele que está inscrito no céu, no livro da vida — é a *memória* do futuro.

A correlação entre o valor e o sentido que acabamos de examinar na introspecção-confissão às vezes passa por modificações notáveis e o modelo básico torna-se complexo. Podem introduzir-se nele elementos de teomaquia* ou de antropomaquia - a rejeição de um juízo divino ou humano - daí resultará um tom colérico, desconfiado, cínico, sarcástico e desafiante. (Elementos de antropomaquja são quase inerentes ao discurso do inocente-iluminado; a reviravolta cínica; a provocação e o desafio da sinceridade.)

- Palavras formadas a partir do grego: teomaquia, luta contra Deus; antropomaquia, luta contra o homem. (N. T.)

161

Esta é a forma que assumem a confissão e a sinceridade diante do indivíduo a quem se despreza em Dostoievski, (presente, de uma maneira geral, na confissão-confidência de quase todos os seus heróis). A alteridade (do outro possível, do ouvinte, do leitor), tal como é formulada pelos românticos, é quase sempre marcada de antropomaquia (a atitude muito particular de Hipólito em *O Idiota* de Dostoievski, assim como a do homem do subterrâneo). Os acentos de teomaquia e de antropomaquia (resultado do desespero) tornam impossível a ordem estética (e acontece que a paródia venha paliá-la). O que é possível é a auto-isenção infinita de uma contrição, e essa modalidade tem analogia com o ódio inspirado pela dominação do espelho: a imagem refletida do rosto pode também ser a da alma. Voltaremos a essas variações a partir do modelo básico da introspecção-confissão

quando analisarmos a relação existente entre o herói e o autor na obra de Dostoievski. Encontramos uma distorção particular da introspecção-confissão no insulto, em suas manifestações mais profundas e, conseqüentemente, as piores. É a introspecção-confissão ao contrário. O pior insulto procura dizer ao outro o que só este é capaz de poder e de *dever* dizer sobre si mesmo ("atingir o ponto fraco"); O pior insulto é um insulto justo que expressa no tom da cólera e da irrisão o que o outro poderia dizer sobre si mesmo no tom do arrependimento-súplica, e que se aproveita de sua posição privilegiada fora do outro para finalidades diametralmente opostas ("fica na solidão, não há *outro* para ti").É assim que o pior insulto encontra seu lugar no salmo penitencial.

Vamos agora fazer um balanço e tirar conclusões. Na introspecção-confissão, não teremos nem herói nem autor, por não haver uma exotopia, uma posição de valor que lhes permitiria a correlação: o herói e o autor se fundem, formam apenas um; é o espírito que prevalece sobre a alma num devir em que ele é inapto para encontrar o acabamento e mal pode ter a presunção de encontrar um pouco de consistência imperfeita em Deus (o espírito tornado ingênuo). É evidente que nenhum caráter de acontecimento romanesco é possível aqui a título de componente estético significante (auto-suficiente e circunscrita, a carne do acontecimento fechado em si mesmo, possui princípio e fim que têm uma razão de ser positiva); o mundo das coisas também não é possível aqui, a título de ambiente esteti-

carnente significante, de componente descritivo-artístico (paisagem, contexto e modo de vida, etc.). O todo biográfico da vida, com suas peripécias-acontecimentos não é auto-suficiente nem representa um valor (esse valor da vida só poderia ser artístico); não entra nos desígnios da introspecção-confissão construir o todo biográfico de uma vida vivida (potencialmente) que tem seu próprio valor. A forma da relação consigo mesmo torna impossíveis esses valores.

De que modo o leitor percebe a introspecção-confissão ? A partir de que ponto de vista vai efetuar-se a leitura? Nossa percepção dela tenderá a um procedimento estético; em tal abordagem, a introspecção-confjssão assumirá a aparência de matéria bruta suscetível de tornar-se objeto de um tratamento estético, de conteúdo suscetível de tornar-se uma obra artística (biográfica, antes de mais nada). A partir do nosso ponto de vista, introduziremos na leitura valores que se devem à nossa posição exotópica relativa ao sujeito da introspecção-confissão, com todas as possibilidades atinentes a essa posição: vamos atribuir o significado de um acabamento ao seu final e a certos desenvolvimentos (pois estamos no exterior no tempo), vamos introduzir um pano de fundo (pois percebemos o sujeito como determinado por uma época e um clima históricos — quando os conhecemos - e, de uma maneira geral, percebemo-lo simplesmente contra o fundo daquilo que sabemos complementarmente), vamos situá-lo num espaço que engloba as seqüências desunidas de sua realização, etc. Tudo quanto introduzimos assim do exterior, graças ao excedente de nossa percepção, poderá constituir a forma estética da obra. O contemplador tende a tornar-se o autor cujo herói será o sujeito da introspecção-confissão (é claro que o espectador, nesses casos, não é co-criador, como o é na percepção de uma obra de arte, e que realiza um ato criador primário). Tal abordagem da introspecção-confissão não corresponde ao seu desígnio deliberadamente não artístico. Qualquer documento humano pode, claro, ser objeto de uma percepção artística, *a fortíori* no caso do documento constituído por uma vida que já se retirou ao passado (o acabamento que a memória estética é apta para proporcionar torna isso até uma obrigação para nós), mas nem sempre essa percepção corresponde ao desígnio fundamental implicado e determinado pelo dado documento, e há mais: a

profundidade e a perfeição do procedimento estético pressupõem que tenhamos compreendido previamente o desígnio extra-estético imanente ao documento, em sua integridade e em seu próprio funcionamento. *Qual* será, por conseguinte, o leitor de uma

introspecção-confissão? E *qual* será sua leitura, da qual depende a realização do desígnio extra-estético que lhe é imanente? O essencial é que não há um autor que poderia solicitar-nos uma co-criação e não há tampouco um herói que poderia solicitar nossa atividade exclusivamente estética e fazer-nos participar, junto com o autor, em seu acabamento. O sujeito da introspecção-confissão situa-se à minha frente no acontecimento existencial, ocupado na realização do seu ato, um ato que não implica, de minha parte, uma reprodução (mimética) ou uma contemplação artística, e sim uma reação-resposta correspondente (do mesmo modo que uma petição que me é dirigida não implica que eu a reproduza - que eu a vivencie, que a imite, nem que lhe perceba o aspecto artístico -, mas implica que eu lhe reaja com um ato-resposta: eu a acatarei ou a rejeitarei; ato este que não é imanente à petição, ao passo que a contemplação estética, a co-criatividade, é imanente à obra artística — não na forma de um dado empírico, por certo). Diante de mim, tenho um sujeito situado no interior do contexto do acontecimento existencial que nos engloba a ambos, e meu ato-resposta não deve isolá-lo no acontecimento; o futuro por-vir do acontecimento nos liga um ao outro e determina nossa correlação (estamos um em frente do outro neste mundo). A posição exotópica, claro, é preservada - e até ganha em tensão (sem o que ela não seria criativamente produtiva)--mas está a serviço da moral-religião e não mais a serviço da estética. Pois, além da memória estética e da memória histórica, há ainda a memória eterna proclamada pela Igreja, a memória que não realiza o acabamento da pessoa (no plano fenomênico), há o *memento* da Igreja (para aquele "que adormeceu no Senhor"), e a prece que implora o descanso para essa alma, O primeiro ato implicado pelo desígnio da introspecção-confissão é a *prece*, uma prece que implora o perdão e a remissão dos pecados (uma prece séria que pressupõe um estado interior correspondente ao perdão que eu mesmo concedo, em minha alma). Um ato mundano, cultural, será sempre insuficiente, terra a terra. A análise dessa modalidade

ultrapassa o âmbito do nosso trabalho, que se situa exclusivamente no plano da mundanalidade, Há outro aspecto no desígnio da introspecção-confjssão, é o da *edificação* (o conhecimento ético-religioso, puramente prático) que implica que vivenciemos o sujeito, que nos identifiquemos com ele, que reproduzamos em nós mesmos o acontecimento interior do sujeito, mas essas operações não pretendem proporcionar-lhe o acabamento e a libertação, elas se efetuam com vistas a um crescimento espiritual, com vistas a um enriquecimento pessoal tirado de uma experiência espiritual; a introspecção-confissão instrui e informa sobre Deus na medida em que, como já vimos, é mediante uma análise introspectiva solitária de si mesmo que se entende Deus, que a fé, já viva na própria vida (a vida-fé), penetra na consciência. (O significado puramente edificante da parábola do fariseu e, parcialmente, dos Salmos.) Esta é, no essencial, a tarefa que a introspecção-confissão implica para o leitor, o que não exclui uma abordagem estética ou cognitiva; mas esses dois procedimentos não realizam o desígnio desse gênero no que ele tem de essencial.

2. *ÍA autobiografia e a biografia.]*

Vamos agora examinar a *autobiografia*, seu herói e seu autor. Formas intermediárias originais, marcadas de contradições internas, que levam da confissão à autobiografia, aparecem no fim da Idade Média (que ignorava os valores biográficos) e no início do Renascimento. Encontramos essa forma mista já em Abelardo, em sua *História calamitum mearum* onde, sobre uma base de confissão matizada de antropomaquia, manifestam-se os primeiros valores biográficos e onde a alma adquire consistência em outro lugar que não Deus. Em Petrarca, o escopo biográfico vence a confissão, não sem dificuldade. A confissão ou a biografia, os descendentes ou Deus, Santo Agostinho ou Plutarco, o herói ou o monge - este é o dilema que, com uma leve inclinação para o segundo termo, perpassa toda a vida e a obra de Petrarca e encontra sua expressão mais clara (um tanto primitiva) em *Secretum* (notamos esse mesmo dilema na segunda metade da vida de Boccaccio). No

início do Renascimento, não é raro que a confissão irrompa numa biografia que

165

não se basta a si mesma. Mas a vitória caberá ao valor biográfico. (É um combate análogo, feito de compromisso ou do triunfo de um ou outro dos princípios, que observamos no diário íntimo tal como ele aparece na época moderna. O diário se inspira quer na confissão, quer na biografia: todos os escritos íntimos, tardios, de Tolstoi parecem-se com a confissão, a julgar pelo que conhecemos deles; o diário de Puchkin é totalmente autobiográfico, como acontece, no conjunto, com o diário entre os clássicos, que nenhum tom penitente vem turvar.)

Não existe em princípio uma demarcação nítida entre a *autobiografia* e a *biografia,* e este é um ponto essencial. A distinção existe, claro, e pode até ser considerável, mas não se situa no plano de valores da orientação da consciência. Na biografia ou na autobiografia, a relação consigo mesmo - com o *eu-para-mim* — não é um elemento constitutivo e organizador da forma artística.

Entendo por biografia ou autobiografia (narrativa de uma vida) uma forma tão imediata quanto possível, e que me seja transcendente, mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico. Vamos examinar a forma da biografia somente nos seus aspectos que possam servir para a auto-objetivação, ou seja, no que pode ser autobiográfico no plano de uma eventual coincidência entre o herói e o autor ou, mais exatamente (pois, na verdade, a coincidência entre o herói e o autor é uma *contradictio in adjecto,* na medida em que o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não poderia, dentro desse todo, coincidir com o herói que também é parte integrante dele. A coincidência de pessoas "na vida", entre a pessoa de que se fala e a pessoa que fala, não elimina a distinção existente dentro do todo artístico; e, de fato, pode-se formular a pergunta: como me represento a mim mesmo? Pergunta esta que se distinguirá desta outra: quem sou?), no que particulariza o autor em sua relação com o herói. A autobiografia, no sentido de uma comunicação, de uma informação sobre si mesmo, ainda que se apresente na forma de uma narrativa organizada, mas que não realiza seus valores biográficos num plano artístico e persegue qualquer outra finalidade prática ou objetiva, não reterá nossa atenção neste trabalho. Em sua forma científica - na biografia de um grande homem, por exemplo - a biografia não se atribui uma tarefa artística. Essa tarefa,

166

puramente histórico-científica, também não reterá, portanto, nossa atenção. No que concerne aos elementos chamados autobiográficos dentro de uma obra, eles podem variar ao infinito e relacionar-se seja com a confissão, seja com a exposição pratica, puramente objetiva que expõe um ato (ato cognitivo, especulativo, político, prático, etc.), ou, enfim, podem ser líricos; eles só nos apresentam interesse quando são precisamente biográficos, ou seja, quando servem para realizar o valor biográfico.

O valor biográfico é, entre todos os valores artísticos, o menos transcendente à autoconsciência; por isso o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico). O valor biográfico pode ser o princípio organizador da narrativa que conta a vida do outro, mas também pode ser o princípio organizador do que eu mesmo tiver vivido, da narrativa que conta minha própria vida, e pode dar forma à consciência, à visão, ao discurso, que terei sobre a minha própria vida.

A forma biográfica é a forma mais "realista", pois é nela que de fato transparecem menos as modalidades de acabamento, a atividade transfiguradora do autor, a posição que, no plano dos valores, situa-o fora do herói - limitando-se a exotopia a ser quase que só espácio-temporal; não existe uma fronteira nítida para delimitar um caráter; não há uma ficção romanesca marcada por sua conclusão e pela tensão que exerce. Os valores biográficos são valores comuns compartilhados pela vida e a arte; em outras palavras, eles

podem determinar os atos práticos e a suas finalidades; são as formas e os valores de uma *estética* da vida. O autor da biografia é o outro possível, cujo domínio sobre mim na vida admito com a maior boa vontade, que se encontra ao meu lado quando me olho no espelho, quando sonho com a glória, quando reconstruo uma vida exterior para mim; é o outro possível que penetrou em minha consciência e que com freqüência me governa a conduta, o juízo de valor e que, na visão que tenho de mim, vem colocar-se ao lado de meu *eu-para-mim;* é o outro instalado em minha consciência, com quem minha vida exterior pode conservar uma sufi-

167

ciente maleabilidade (a vida interior - sobre a qual o domínio do outro exerce sua tensão- tornou-se, claro, impossível, e é aí que é travado o combate contra o outro, para libertar o meu *eu-para-mim* em toda a sua pureza), é o outro que também poderia tornar-se meu duplo-usurpador se eu deixasse, se não o vencesse; é o outro com quem, não obstante, posso viver, com toda espontaneidade-ingenuidade, uma vida movimentada e feliz (é verdade que esse outro também pode entregar-me ao poder da fatalidade - o domínio sempre pode tornar-se fatal). Na recordação que temos habitualmente de nosso passado, esse outro é muito ativo e marca o tom dos valores em que se efetua a evocação de si mesmo (nas recordações da infância, é a mãe incorporada a nós mesmos). O modo tranqüilo em que se efetua a rememoração de meu passado remoto é de natureza estética e a evocação se aproxima formalmente da narrativa (as recordações aclaradas pelo futuro do sentido são recordações penitentes). A memória do passado é submetida a um processo estético, a memória do futuro é sempre de ordem moral.

Esse outro que exerce seu domínio sobre mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que, no plano dos valores, continuo a ser solidário com o mundo dos outros, uma vez que me percebo dentro de uma coletividade — de minha família, de meu país, da cultura universal; a posição de valor do outro tem *autoridade* sobre mim, ele pode conduzir a narrativa da minha própria vida e estarei interiormente de pleno acordo com ele. Enquanto minha vida participa dos valores que compartilho com os outros, está inserida num mundo que compartilho com os outros, essa vida é pensada, estruturada, organizada no plano da possível consciência que o outro terá dela, percebida e estruturada como a possível narrativa que o outro poderia fazer dela dirigida a outros (descendentes); a consciência do possível narrador e o contexto de valores desse narrador organizarão meu ato, meu pensamento e meu sentimento quando estes participarem do mundo dos outros; cada um dos aspectos da minha vida poderá ser percebido no todo da narrativa (da história relatada dessa vida, e que pode encontrar-se em todas as bocas); a contemplação da minha própria vida não é mais que a antecipação da recordação que essa vida deixará na memória dos outros — dos meus descendentes, da mi-

168

nha família, ou simplesmente dos meus próximos (a amplitude do caráter biográfico de uma vida é variável); valores idênticos presidirão à organização da vida e à organização da recordação. Na medida em que O outro não é um produto da minha *lavra* destinado a um uso interessado, na medida em *que* ele é efetivamente validado por mim e seus valores são determinantes para a minha vida (assim como os valores da mãe são determinantes para a infância), é que ele pode tornar~se o autor da minha vida, um autor que me é interiormente inteligível e tem *autoridade* sobre mim. O outro, estabelecido por minha livre e espontânea vontade em mim mesmo, com toda a sua autoridade, serve-me de orientação e não me sirvo dele como de um meio (não é o mundo *dos outros* em mim, sou eu no mundo dos outros, um eu que participa desse mundo); não há nada de parasitárjo. O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós - serei eu? será o outro?- começou a narrativa que conta o outro, esse outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. Pouco importa: entrelaço-me com a narrativa num tom e numa linha formal que nos são comuns. Se não me separo

da vida cujo herói são os outros, com um mundo que lhes serve de ambiente, eu próprio - o narrador dessa vida - pareço estar incorporado aos heróis dessa vida. Se estou narrando minha vida cujos heróis são outros para mim, encaixo-me pouco a pouco na estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida, apenas tomo parte nela) e alcanço o estatuto de herói, anexando-me à minha narrativa; as formas pelas quais percebo os valores do outro se transferem para mim quando sou solidário com os outros. É assim que o narrador se torna herói. Quando o mundo dos outros, em seus valores, tem autoridade sobre mim, assimila-me enquanto outro (claro, nos momentos em que ele pode, precisamente, ter autoridade). Uma parte considerável da minha biografia só me é conhecida através do que os outros - meus próximos— me contaram, com sua própria tonalidade emocional: meu nascimento, minhas origens, os eventos ocorridos em minha família, em meu país quando eu era pequeno (tudo o que não podia ser compreendido, ou mesmo simplesmente percebido, pela criança). Esses elementos são necessários à reconstituição um tanto quanto inteligível e coerente

169

de uma imagem global da minha vida e do mundo que a rodeia; ora, todos esses elementos só me são conhecidos – a mim, o narrador da minha vida - pela boca dos outros heróis dessa vida. Sem a narrativa dos outros, minha vida seria, não só incompleta em seu conteúdo, mas também internamente desordenada, desprovida dos valores que asseguram a *unidade biografica. Os fragmentos* da vida vivida internamente *(fragmentos* do ponto de vista da unidade do *todo* biográfico) podem assegurar apenas a unidade interior do *eu-para-mim* (que constitui a unidade futura do desígnio), apenas a unidade da introspecção-confissão, mas não a unidade da biografia, pois apenas a unidade pré-dada do *eu-para-mim* é imanente à vida que estou vivendo interiormente. Um princípio interno de unidade é inútil à narrativa biográfica, meu *eu-para-mim* é inapto para narrar seja lá o que for; mas a posição de valor inerente ao outro é necessária à biografia — uma posição que seja tão próxima quanto possível de mim — e insinuo-me nela de modo imediato através dos heróis da minha vida, os outros, *através dos seus narradores.* É assim que o herói pode tornar-se o narrador da sua vida. Logo, é com a condição de participar dos valores do mundo dos outros que uma objetivação biográfica pessoal poderá ter autoridade e ser produtiva, poderá fazer com que a posição do outro em mim — desse outro que é o possível autor da minha vida — se consolide e escape ao aleatório, poderá fazer com que a base da minha própria exotopia se consolide, que se apóie sobre o mundo dos outros de que não me separo, e sobre a força e o poder dos valores da alteridade em mim, da *natureza humana* em mim, que não será uma matéria bruta e indiferente e sim uma matéria que recebeu de mim sua validação e sua forma, sem que, por isso, esteja necessariamente isenta de elementos inorganizados e anárquicos.

Temos dois tipos biográficos básicos segundo os quais se estabelecem a consciência dos valores e a estruturação do mundo, de acordo com a amplitude do mundo biográfico (a dimensão do contexto dos valores que podem ser percebidos na consciência) e da autoridade que marca a alteridade; diremos do primeiro tipo que ele pertence à *aventura-heróica* (época do Renascimento, do *Sturm und Drang*, do nietzscheísmo) e, do segundo tipo, que é *sócio-doméstico* (o sentimentalismo e, em

170

parte, o realismo). Examinemos inicialmente as particularidades do primeiro tipo dos valores biográficos. Na base dos valores biográficos que assinalam a aventura-heróica, encontram se: 1) a vontade de ser herói, de ter importância no mundo dos outros, 2) a vontade de ser amado, e, finalmente, 3) a vontade de viver o acontecer romanesco, a diversidade da vida interior e exterior. Esses três valores que organizam a vida e os atos do herói biográfico são valores estéticos para ele mesmo e podem ser também os valores que organizam a representação artística de sua vida pelo autor. São valores de natureza individualista, mas trata-se de um individualismo ingênuo, que não se isola do mundo dos outros

e participa da alteridade existencial de que necessita e de cuja autoridade ele extrai sua própria força (o *eu-para-mim* solitário não se opõe ao *outro* enquanto tal, como no caso da confissão marcada de antropomaquia). Esse individualismo ingênuo e espontâneo se correlaciona com um funcionamento parasitário ingênuo, espontâneo. Vamos agora deter-nos no primeiro desses valores biográficos — o desejo de ser um herói na vida, de ter importância no mundo dos outros, de atingir a glória.

A aspiração de *glória* organiza a vida do herói, e é a glória que organiza a narrativa da sua vida: sua exaltação. Aspirar à glória é ter consciência de pertencer à história da humanidade cultural (que pode ser a de uma nação), é validar e construir sua vida na consciência que se pode ter dessa humanidade, é crescer e engrandecer no outro e para o outro, e não em si mesmo e para si mesmo, é ocupar no mundo um lugar muito próximo dos contemporâneos e dos descendentes. O futuro, claro, conserva sua importância organizadora para a pessoa que vê seus valores no futuro e se governa baseando-se nesse futuro; não se trata, porém, do futuro absoluto do sentido, mas do futuro (o amanhã) temporal, histórico, aquele que não nega, mas prolonga organicamente o presente; é o futuro dos outros - dos descendentes - e não o do *eu-para-mim* (quando o futuro absoluto do sentido governa sozinho, o princípio estético se separa da pessoa como tal, perde seu significado e, por conseguinte, o valor biográfico é eliminado). Trata-se de heroificar os outros, de edificar um panteão de heróis do qual a pessoa participará, onde se alojará, de onde governará a imagem futura que tem de si mesmo, que é criada à imagem dos

171

outros. A percepção orgânica de si mesmo integrado à história da humanidade heroificada, da qual o indivíduo participa, na qual se engrandece, através da qual pensará seus trabalhos e seus dias, eis o que constitui o principio heróico dos valores biográficos (as modalidades parasitárias variam de acordo com o peso que os valores de sentido puramente objetivos podem ter para a pessoa; o desejo de glória e a sensação de estar integrado na existência heróico-histórica podem ser apenas um acompanhamento de reconforto, pois os trabalhos e os dias permanecem governados por puros significados de sentido; em outras palavras, o futuro temporal só projetará uma leve sombra sobre o futuro do sentido, e em virtude disso a biografia se desagregará, sendo substituida por uma análise introspectiva que será um relato prático e objetivo, ou pela introspecção-confissão).

O *amor* é o segundo aspecto dos valores biográficos do primeiro tipo. O desejo de ser amado, a consciência, a visão e a forma que se pode ter na consciência amorosa do outro, a vontade de fazer desse amor almejado do outro a força organizadora e motriz da vida, tudo isso é ainda uma maneira de crescer e de se engrandecer no clima da consciência amorosa do outro. Se os valores heróicos determinam os momentos fundamentais e os acontecimentos da vida privado-social, privado-cultural e privado-histórica (a *gesta)* - a orientação volitiva básica na vida -,, o amor determina-lhes a tensão emocional na medida em que pensa e condensa os detalhes internos e externos dessa vida.

Meu corpo, meu aspecto externo, meu traje, toda a série de pormenores internos e externos da minha alma, os pequenos detalhes da minha vida que não podem ter valor e refletir no contexto heróico-histórico — na humanidade, na nação (tudo o que, do ponto de vista histórico, é insignificante e só tem atualidade no contexto da minha vida) -, tudo isso recebe um peso valorativo, um sentido e ganha forma na consciência amorosa do outro; todos os elementos estritamente privados são ordenados e governados por aquilo que desejo ser na cqnsciência do outro, pela minha imagem presumida que construí a partir dos valores dessa consciência (com a exceção, claro, de tudo o que é determinado e predeterminado em minha exterioridade — minha maneira de ser, meu modo de vida, etc. -, pe-

172

los costumes, pela etiqueta, ou seja, pela consciência de valores próprios, mais uma vez, do outro). O amor introduz, nesses aspectos extra-históricos da vida, formas individuais marcadas de uma tensão emocional mais forte.

No amor, o homem tende a superar a si mesmo, orientando-se pelos valores determinados e governados pela ascendência alheia - do outro que ele deixou estabelecer-se em si mesmo (a organização formal da vida interior e exterior, a expressão lírica da vida, o papel da bem-amada no *do/ce stil nuovo:*a escola de Bolonha de Guido Guinicelli, Dante, Petrarca). Para o próprio herói, a vida tende a tornar-se bela e chega a proporcionar-lhe o sentimento de sua beleza graças à tensão suscitada pela almejada ascendência da consciência amorosa do outro. Mas o amor repercute também na esfera histórico- heróica da vida do herói - o nome de Laura se entrelaça com o loureiro (Laura - louro), a imagem de si mesmo destinada aos descendentes entrelaça-se com a imagem de si mesmo tal como ela se imprime na alma da bem-amada, as formas geradas pela força dos valores da descendência entrelaçam-se com a força dos valores da bem-amada, reforçando-se mutuamente na vida, fundindo-se em um motivo único na biografia (mormente no lirismo) - é isso que sucede na autobiografia poética de Petrarca.

Passemos agora ao terceiro aspecto dos valores biográficos do primeiro tipo — à necessidade do *caráter de acontecimento romanesco.* Trata-se do desejo de viver até o fim o que o acontecimento tem de sensacional (em Oposição ao fracionamento do episódico, sempre determinado e concluído), de viver o cotidiano em toda a variedade de suas situações e não através dos episódios determinantes e acabados; o caráter de acontecimento romanesco recusa o acabamento e permanece inteiramente aberto. Essa alegria de viver que acompanha o caráter de acontecimento romanesco não corresponde, claro, a uma pura vitalidade biológica; a mera concupiscência, a atração biológica, só poderiam gerar a *factualidade* de um ato e não a consciência de seus valores (e, menos ainda, dar-lhe uma forma). É quando o processo da vida é percebido como valor, quando se enche de conteúdo, que o caráter de acontecimento romanesco se alinha na série de fatos que asseguram a realização dos valores do dado implicada pelo conteúdo de uma vida

em devir. É no plano de valores da consciência, onde se situa igualmente a luta pela vida (a conservação biológica, a adaptação da espécie), nas condições determinadas de um mundo cujos valores estão adquiridos (neste-mundo, sob-o-sol, etc.), que se situam os valores da aventura (quase totalmente isentos dos significados do objeto e do sentido: trata-se, pura e simplesmente, de interpretar a vida como um valor romanesco e livre de qualquer responsabilidade no acontecimento único da existência). O individualismo do aventureiro é um individualismo espontâneo e ingênuo, o valor atribuído à aventura pressupõe o mundo validado dos outros no qual o herói da aventura se enraíza e do qual admite os valores que fundamentam sua existência: basta que o privem deste solo, desta atmosfera (deste mundo) estabelecida pelos valores do outro para que pereçam os valores da aventura, por não ter mais com que respirar; a aventura critica é impossível; os significados do sentido a desagregam, ou então ela se torna desesperançada (é a corda bamba, a cabeça quente). Na vida terrena (aqui embaixo, sob o olhar do céu) onde transcorre a existência, os valores da aventura também são impossíveis. O caráter de acontecimento romanesco depende do oxímoro inconsciente: a alegria e a dor, a verdade e a mentira, o bem e o mal estão indissociavelmente fundidos na unidade da corrente que carrega o aventureiro ingênuo cujo ato não se determina pelo contexto do sentido que oporia suas coerções ao *eu-para-mim,* mas pelo contexto do outro que se apodera de mim (não se trata, claro, da força cega da natureza, mas da *natureza no homem* que recebeu sua razão de ser e sua forma; é nesse sentido que o bem, o mal, a alegria, o sofrimento têm seus respectivos pesos de valores como tais, que são porém contrabalançados pelo peso superior dos valores de que é indexado o conteúdo da vida como tal, da alteridade existencial como tal, e que faz com que o significado deles deixe de remeter às coerções irredutíveis que seriam a única força decisiva e determinante de uma vida, pois, em sua base, não está presente a consciência de ser o único a ocupar um dado lugar no acontecimento singular e único da existência, ante o futuro do sentido).

Esse romanesco da aventura, cujos valores organizam a vida e os atos-peripécias do herói, organiza igualmente a narrativa dessa vida através do enredo romanesco que se desenro-

174

la sem cessar e sem razão na forma pura da aventura: o interesse suscitado pelo romanesco e pela aventura no leitor-autor ingênuo não é transcendente ao interesse que ele apresenta na vida do herói ingênuo.

Tais são os três componentes básicos dos valores biográficos na aventura-heróica.Um deles pode, claro, predominar numa determinada forma, concreta, mas os três estão sempre presentes na biografia do primeiro tipo. É a modalidade que mais se aproxima daquela peculiar ao devaneio sobre a vida. No entanto, o sonhador (o tipo do herói de *Noites brancas*) é um herói biográfico que perdeu sua espontaneidade, sua ingenuidade e começou a refletir sobre si mesmo.

O herói biográfico do primeiro tipo possui uma escala de valores e virtudes biográficas: coragem, honra, magnanimidade, generosidade, etc. Trata-se de uma moral ingênua que atinge a consistência de um dado: suas virtudes são destinadas a superar uma existência natural e neutra em sua força cega (biológica) em nome da própria existência, mas validada num sistema de valores (os da alteridade) da existência cultural, da existência histórica (o rastro petrificado do sentido na existência que tem seu valor no mundo dos outros; o crescimento orgânico do sentido na existência).

A vida biográfica do primeiro tipo parece-se com uma dança em ritmo lento (o ritmo acelerado corresponde ao lirismo). Tudo o que é interior e tudo o que é exterior tendem a coincidir na consciência com os valores do outro: o interior tende a exteriorizar-se e o exterior tende a interiorizar-se. Encontramos as concepções filosóficas surgidas com base neste primeiro tipo biográfico na filosofia estética de Nietzsche; encontramo-las, em parte, nas concepções de Jacobi (para quem, porém, o elemento religioso decorre da fé); a filosofia contemporânea, de orientação biológica, nutre-se igualmente dos valores que lhe vêm deste primeiro tipo biográfico.

Passemos à análise da biografia do segundo tipo (sócio-doméstico). Neste segundo tipo, a história não é uma força organizadora da vida; a humanidade dos outros de que participa e na qual se situa a vida do herói é dada por um ângulo não mais histórico (a humanidade da história) e sim social (a humanidade social); é a humanidade dos vivos (dos vivos do presente) e não a humanidade dos heróis mortos e dos descendentes

175

prometidos à vida, uma humanidade em que os vivos do presente - com as relações que se estabelecem entre eles - só figuram de modo passageiro. Numa concepção histórica da humanidade, o que constitui o centro dos valores são os valores históricos, culturais, que organizam a forma do herói e da vida heróica (a grandeza, o poder, a importância histórica, a proeza, a glória, etc., e não a felicidade e a abundância, a pureza e a honra); numa concepção social da humanidade, o que constitui o centro dos valores são os valores sociais e, acima de tudo, familiares (a “bom nome” junto aos contemporâneos, o “homem bom e honesto”, e não a fama histórica junto aos descendentes), que organizam a vida privada e familiar em seu dia a dia, em seus pormenores rotineiros, cotidianos (o comum e não o incomum) - uma vida cujo evento mais importante não ultrapassa o âmbito dos valores incluídos no contexto familiar ou privado que basta para contê-la do ponto de vista das felicidades ou das infelicidades experimentadas pela própria pessoa ou por seus próximos (cujo círculo pode ser indiferentemente amplo ou restrito no seio da humanidade social). Nesse tipo biográfico, também não encontraremos a aventura e o que predomina é o elemento descritivo - o apego às coisas e pessoas comuns que valorizam a uniformidade da vida e dão-lhe conteúdo (na biografia do primeiro tipo, tínhamos os grandes contemporâneos, as figuras históricas e os grandes eventos). O amor à vida, na biografia do segundo tipo, é o prazer da duração prolongada que abrange coisas e pessoas amadas, o prazer da relação (não estar no mundo e ter importância nele, mas estar com o mundo, observá-lo, vivê-lo e revivê-lo outra vez). O amor, no contexto de valores da biografia social, passa,

correlativamente, por metamorfoses que lhe asseguram um vínculo, não mais com o louro, mas com os valores próprios desse contexto, não obstante, ele conserva a função de ordenar e de dar forma aos pequenos detalhes (extra-significantes) da vida no plano dos valores veiculados pela consciência do outro (que, no plano da autoconsciência, não poderiam ser pensados nem receber uma forma).

No segundo tipo biográfico, as modalidades da narrativa são em geral mais individualizadas, mas o protagonista, o narrador, só se ocupa em amar e em observar e, por assim dizer, não age; não se presta muito ao caráter de acontecimento ro-

manesco; ele vive o "cotidiano" e sua atividade é totalmente solicitada pela observação e pela narração.

Neste segundo tipo, distinguimos muitas vezes dois planos: 1) O próprio herói-narrador é representado do interior, de um modo igual ao que vivemos o mundo de nosso devaneio e de nossas recordações, onde figuramos como herói, um herói pouco assimilado aos outros que o rodeiam, com a diferença de que o narrador (distinguindo-se nisto do outro) está situado num plano interior - ainda que a distinção dos planos não seja normalmente muito nítida -, parece situar-se bem na fronteira da narração: ora ele está incorporado a ela representando o herói biográfico, ora tende a coincidir com o autor (o portador da forma), ora aproxima-se do sujeito da confissão (é o que encontramos na trilogia de Tolstoi, *Infância, Adolescência, Juventude:* em *Infância,* a distinção dos planos é quase imperceptível, em *Adolescência,* e particularmente em *Juventude,* ela se torna sensivelmente marcante - a autoprojeção e a estupidez psíquica do herói; o autor e o herói se aproximam). 2) No tocante às outras personagens, sua representação comporta grande número de traços que lhes são transcendentes: eles podem corresponder não só ao *caráter* mas também ao *tipo* (esses traços que lhes são transcendentes nos são dados através da consciência do herói - do narrador - e o herói iguala-se então ao autor). Sua vida se apresenta em forma de episódios concluídos, desde que não se entrelace estreitamente demais com o todo concluído de uma ação romanesca, com a vida do herói biográfico - do narrador.

A duplicidade dos planos na estrutura da biografia mostra que o mundo biográfico começa a desagregar-se: o autor adquire espírito crítico, a posição exotópica que ele ocupa em relação a todos os outros torna-se uma posição consubstancial; ele participa menos do mundo dos valores do outro, e o sistema dos valores do outro perde sua autoridade. O herói biográfico se limita a ser aquele que vê e ama o outro, mas não o vivencia: o outro se situa à sua frente, começa a separar-se e assume uma forma transcendente a si mesmo. Estes são os dois tipos biográficos básicos. (Acrescentarei alguns elementos complementares específicos dos valores biográficos: a genealogia, a família, a nação; a validação da determinação nacional, da tipicidade nacional extra-significante, a classe social, a época

e sua tipicidade extra-significante; a idéia da paternidade, da maternidade e da condição de filho no mundo biográfico; a biografia sócio-doméstica e o que a vincula ao realismo: fazer com que sua própria vida possa ser contida no contexto da contemporaneidade; isolar o contexto de valores da contemporaneidade em sua relação com o passado e o futuro; "a vida" tirada do contexto de valores tal como ele se manifesta na imprensa semanal, na imprensa diária, na vulgarização científica, nas conversas sobre questões de atualidade, etc. Os valores biográficos do tipo sócio-doméstico e a crise das formas autorais - sua unidade comprometida, a de um autor, de um estilo.)

Esta é a forma biográfica em suas variantes fundamentais. Vamos agora analisar as modalidades da relação entre o herói e o autor que se estabelece na biografia.

Quando o autor cria o herói e sua vida, é guiado pelos valores em que o herói se inspira nesta vida; o autor, por princípio, não sabe mais que o herói e não dispõe de elementos excedentes e transcendentes para a criação que o próprio herói não possua para sua vida; em sua criação, somente continua o que é iniciado através da vida do herói. Não há oposição fundamental entre o ponto de vista estético e o ponto de vista a partir do qual a vida do

herói é percebida: a biografia é sincrética. Tudo o que o autor vê em seu herói e quer para ele é o que este vê e quer em si mesmo e para si mesmo em sua vida. Se o herói da aventura viver suas peripécias com interesse, o autor, na representação que lhes dá, será guiado por um interesse idêntico ao que ele sentir pelas peripécias do herói; se o herói der mostras de heroísmo, o autor heroificará seu herói. Os valores e as possibilidades interiores que guiam o autor em sua representação do herói são os mesmos que guiam o herói em sua vida, pois a vida deste é espontânea e ingenuamente estética (os valores que a guiam são valores estéticos ou, mais exatamente, sincréticos), e é com igual espontaneidade e ingenuidade que o ato de criação será sincrético (os valores do autor não são valores puramente estéticos e não se opõem aos valores da vida, isto é, aos valores ético-cognitivos); o autor não é puro artista, assim como o herói não é puro sujeito ético. O autor, como artista, tem as mesmas convicções do herói, aprova o que o herói aprova, sem opor a este seu próprio senso ético do bem; para o autor, em princípio, o herói não sofre

um fracasso do sentido e, por conseguinte, não tem de ser salvo no plano de valores que for transcendente à sua vida. A morte do herói é levada em consideração, mas não tira o sentido da vida na medida em que não é o ponto de apoio que serve para fundamentar, em princípio, uma razão de ser extra-significante; a vida, a despeito da morte, não recorre a nenhum valor novo: ela só quer ser guardada na memória e fixada tal como sucedeu. Assim, na biografia, o autor está de acordo com o herói não só quando compartilha sua fé, suas convicções, seu amor, mas também quando pratica o ato de criação (sincrético), guiado pelos mesmos valores do próprio herói em sua vida estética. A biografia é o produto orgânico de épocas orgânicas.

Na biografia, o autor é ingênuo, aparenta-se com o herói: podem inverter seus respectivos lugares (daí a possibilidade de uma coincidência de pessoas na vida, isto é, da autobiografia). O autor, claro, como um elemento constitutivo da obra de arte, jamais coincide com o herói: eles *são dois*, sem entrar todavia numa relação de oposição, já que o contexto de seus respectivos valores é da mesma natureza; o portador da unidade da vida - o herói -, e o portador da unidade da forma - o autor - pertencem ambos a um mesmo mundo de valores. O autor, como portador da unidade formal acabada, não tem de superar a *resistência do herói* no nível do sentido da vida (ético-cognitivo), o herói em sua vida encontra-se sob o domínio do autor-*outro* potencial. Ambos, o herói e o autor, são *os outros*, e pertencem a um mesmo mundo de valores dos *outros* que serve de norma. Na biografia, não saímos fora dos limites do mundo dos outros, e a atividade criadora do autor não nos leva além desses limites: ela se situa inteiramente dentro da alteridade e é solidária com o herói em sua passividade ingênua. A criação do autor não se prende ao ato, mas à existência, o que a deixa na insegurança e na necessidade. O ato de biografia é, em certa medida, um ato unilateral: há duas consciências, sem haver duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez de *eu* e *o outro, há dois outros.* O princípio de alteridade do herói não se acha expresso: a tarefa não impunha assegurar o resgate do passado sem levar em conta o sentido. Observamos, claro, o encontro de duas consciências, mas ambas estão de acordo, e o mundo de seus respectivos valores

quase coincide: o mundo do autor não se beneficia do princípio que lhe assegura seu excedente; falta igualmente o princípio segundo o qual duas consciências se autodeterminam uma em relação à outra (uma delas é passiva no plano da vida, ao passo que a outra é ativa no plano estético).

No mais fundo de si mesmo, claro, também o autor da biografia vive sua não-coincidência consigo mesmo e com seu herói, pois ele não se entrega plenamente na biografia, preservando para si uma saída interior que lhe permite fugir para fora das fronteiras do dado e o que o faz viver é, naturalmente, esse excedente que o beneficia no tocante ao dado-existencial; porém, no interior da biografia, esse excedente só encontra

certa expressão negativa, sem poder alcançar uma expressão positiva: o excedente do autor é transferido ao herói e a seu mundo, e, por conseguinte, compromete-lhe a conclusão e o acabamento.

O mundo da biografia não é fechado nem concluído, e o princípio de fronteiras firmes não o isola no interior do acontecimento da existência. A biografia, decerto, participa do acontecimento, mas é só pela tangente, pois sua participação direta ocorre o mais perto possível do mundo da família, da nação, da cultura; o mundo imediato a que pertencem o herói e o autor, o mundo da alteridade, apresenta certa condensação dos valores e, por conseguinte, ele é até certo ponto isolado; mas o é de uma forma natural-ingênua, totalmente relativa, de uma forma que, em princípio, não diz respeito à estética. A biografia não é uma obra, é um ato orgânico e ingênuo que se realiza na tonalidade estética, no interior de um mundo em principio aberto, mas que tem seus próprios valores autoritários e é organicamente auto-suficiente. A vida biográfica e o discurso biográfico sobre a vida estão imersos na fé e no calor que dela emana; a biografia é profundamente confiante, contudo de modo ingênuo (sem questionamento); ela pressupõe uma atividade benevolente exterior que se exerce em seu favor, mas que não pode ser assumida pelo autor por este se situar dentro da vida onde, conjuntamente com o herói, tem necessidade dessa atividade (vale lembrar que ambos são passivos e ambos se encontram no mesmo mundo da existência); é uma atividade que se situa fora das fronteiras da obra em seu todo (um todo que não está completamente acabado e isolado); a biografia, da

mesma forma que a confissão, repercute fora de suas próprias fronteiras. (Como os valores biográficos estão submetidos ao domínio da alteridade, eles não são garantidos e nada os mantém, pois não podem ser internamente fundamentados por completo; na hora em que o espírito desperta, eles só podem manter-se à custa da insinceridade consigo mesmo.)

O desígnio biográfico conta com a intimidade de um leitor que participe do mesmo mundo da alteridade; esse leitor ocupa a posição do autor. O leitor crítico percebe a biografia como material quase bruto suscetível de receber a forma e o acabamento artístico. Tal percepção compensa a lacunosidade das posições do autor e pode levar à exotopia completa, introduzindo na obra elementos que lhes são transcendentes e lhe asseguram o acabamento.

E óbvio que a biografia assim entendida é uma forma ideal extrema à qual tendem uma obra de caráter biográfico ou as partes biográficas de uma obra não biográfica. Naturalmente, é possível uma estilização da forma biográfica, na tonalidade de um autor crítico.

O autor pode tornar-se puro artista quando deixa de ser ingênuo, quando já não se enraíza inteiramente no mundo da alteridade, quando *já rompeu seu laço congênito* com o herói, quando se tornou cético ante a vida do herói; aos *valores da vida* do herói, ele oporá sem cessar os *valores de acabamento* que são transcendentes aos heróis; ele lhe assegurará o acabamento a partir do ponto de vista que se distingue por princípio daquele que o herói tinha ao viver sua vida do interior; a todo momento o narrador tenderá a utilizar o excedente fundamental inerente à sua visão *e que falta ao* herói cuja razão de ser, que lhe é transcendente, será com isso fundamentada; o olhar e a atividade do autor consistirão essencialmente em *englobar* e em elaborar o que por princípio constitui justamente as *fronteiras de sentido do herói,* o lugar onde sua vida está voltada para fora; é assim que ficará traçada uma demarcação decisiva entre o herói e o autor. É claro que a biografia não oferece o todo do herói, pois este não pode ser acabado no âmbito dos valores biográficos.

A biografia é uma dádiva que recebo dos outros e para os outros, mas disponho dela com toda ingenuidade e tranqüilidade (daí os acentos de fatalidade que se fazem ouvir numa

vida valiosa biograficamente). É evidente que, na biografia, a diferenciação entre *horizonte*

e *ambiente* é instável e não tem uma importância decisiva; o ato de *empatia* terá nela sua importância máxima. É isso que se pode dizer sobre a biografia.

3. *O herói lírico.*

A objetivação lírica do homem interior pode tornar-se auto-objetivação. Aqui também o herói e o autor ficam muito próximos, mas o autor disporá de um leque maior de elementos transcendentes à vida interior do herói. No capítulo anterior, vimos que o ritmo transcende fundamentalmente à alma viva. Dentro de si mesma, a vida interior não se presta ao ritmo, assim como não se presta ao lirismo. A forma lírica se introduz nela de fora e expressa não a relação da alma consigo mesma, mas a relação de valor que o outro, como tal, mantém com ela; é por isso que no lirismo a exotopia do autor é tão fundamental e tão intensa, e este deve aproveitar ao máximo o privilégio que o situa fora do herói. Ainda assim, o herói e o autor ficam tão próximos na obra lírica como na obra biográfica. Entretanto, se na obra biográfica, como já vimos, o mundo dos outros, dos heróis da minha vida, assimila-me totalmente, a mim que sou seu autor - o autor que não tem nada a opor ao herói, poderoso e forte em sua autoridade, a não ser um acordo (o autor parece ser mais pobre que o herói) -, na obra lírica observamos um fenômeno inverso: o herói não tem, por assim dizer, nada a opor ao autor; o autor penetra-o completamente, não lhe deixando, bem no fundo do herói, senão uma autonomia puramente potencial. É total a vitória que o autor obtém sobre um herói desarmado (essa vitória é ainda mais sensível na música em que o princípio de alteridade é exercido de uma forma quase pura e a resistência de um possível herói é praticamente nula). Tudo quanto é interior no herói parece inteiramente voltado para o exterior, para o autor, e entregue à elaboração que este lhe dará. O objeto e o sentido, tais como seriam vivenciados pelo herói e tais como poderiam opor-se a um acabamento estético, estão ausentes na obra lírica; daí a facilidade com que *o herói coincide consigo mesmo, é igual a si mesmo* (até no lirismo filosófico o objeto e o sentido são

imanentes à vivência e se concentram numa vivência que exclui a não-coincidência consigo mesmo e impede desembocar no acontecimento aberto da existência; encontramo-nos diante de um pensamento já vivenciado que crê apenas em sua própria atualidade e não presume nem vê nada fora de Si mesmo). O que confere a um autor plenos poderes sobre o herói? O que faz com que o herói seja interiormente tão fraco (diríamos, tão pouco sério)? O que faz com que a vivência possa ficar tão totalmente isolada dentro do acontecimento existencial? Em outras palavras, em virtude de que os valores vinculados à posição criadora *têm tanta autoridade* no lirismo, a ponto de tornar possível a auto-objetivação lírica (a coincidência de pessoas entre o herói e o autor, fora do âmbito da obra)? (Pode-se ter a impressão de que o discurso lírico depende de uma única instância e não de duas; as configurações do autor e do herói se sobrepõem e seus centros coincidem.) Essa autoridade se deve a dois fatores:

1) No lirismo, não encontramos as modalidades que expressam o homem no espaço e o incluem nele, o herói não é localizado nem delimitado no mundo exterior e, por conseguinte, ele não dá a sensação do finito do homem no mundo (o infinito do espírito na formulação romântica corresponde melhor às manifestações da forma lírica); a vida do herói não é tampouco determinada e delimitada pelo finito de uma ficção romanesca, e, enfim, o herói não tem a conclusão de um caráter, e fronteiras nítidas não lhe demarcam a vida interior em seu todo (o lirismo só diz respeito a um momento dessa vida). Esse primeiro aspecto cria a ilusão de que o herói se mantém em sua integridade, de que conservou sua posição interior, sua própria prática de percepção de si mesmo, de que só tem de se haver consigo mesmo e com mais ninguém, de que é *independente, livre de qualquer* domínio, e graças a essa ilusão, o autor penetra no âmago do herói e o mantém totalmente sob seu domínio, impregna-o totalmente de sua atividade à qual o herói se abandona de livre e espontânea vontade. O autor, todavia, a fim de exercer seu poder sobre o herói nesse nível interior íntimo, deve apurar-se até alcançar uma *exotopia* puramente

interior a respeito do herói, tem de renunciar a aproveitar sua exotopia espacial e sua exotopia temporal exterior (a exotopia exterior só é útil para a concepção clara de uma

183

ficção romanesca concluída) e do *excedente* de visão e de conhecimento relacionado com elas, até ocupar uma posição exclusivamente axiológica, situada *fora da trajetória do escopo interior do herói* (e não fora do homem em seu todo), fora do *eu,* deixado tenso por esse escopo, fora da trajetória da relação pura que o herói eventualmente poderia estabelecer consigo mesmo. E o herói, independente exteriormente, não o é no interior de si mesmo, em seus valores: *o outro,* que o penetrou, o mantém afastado de uma trajetória que poderia desembocar numa relação de valor consigo mesmo, e impede que essa relação se torne a única força capaz de dar uma forma ao herói e de organizar-lhe a vida interior (ele o impedirá de arrepender-se, de suplicar, de superar a si mesmo) — *o* que o entregaria ao pré-dado do acontecimento singular e único da existência, que não conhece solução, e no qual a vida do herói só pode expressar-se pelo ato, pelo discurso introspectivo objetivo, pela confissão e pela prece (no lirismo, mesmo a confissão ou a prece parecem dirigir-se a si mesmas e tendem a ser tranqüilamente auto-suficientes, a coincidir alegremente, com sua atualidade pura, sem nada pressupor fora de si mesmas, no acontecimento por-vir; o arrependimento se faz num tom que já não é o da contrição mas o de uma validação, a súplica se faz sem a necessidade real de uma satisfação). Assim, esse primeiro fator revela o domínio interior exercido sobre o herói pela posição de valores, igualmente interior, do outro.

2) A autoridade do autor é a autoridade do *coro.* No lirismo, o domínio, em sua base, é o *domínio do coro* (a existência encontrou sua validação, sua sustentaçào no coro). O que canta e se exprime em mim não é a natureza indiferente (que só pode engendrar fatos de concupiscência, fatos transitivos, e não pode expressar seus valores, seja qual for a espontaneidade de sua manifestação); o que confere à minha expressão força e poder - uma força e um poder referentes aos valores e não à natureza física -, o que faz com que ela exerça seu poder e obtenha a vitória é o fato de ela pertencer ao coro. Aí, em vez de situada no plano da pura factualidade, da atualidade física, minha voz se encontra transposta para outro plano, para o plano de uma existência que é validada de fora, sancionada em sua emocionalidade O lirismo proporciona uma visão e uma audição de si mesmo, de seu interior, através do olhar emocional

184

e da *voz* emocional do outro: ouço-me no outro, com os outros e para os outros. Objetivar-me num modo lírico é consentir que *o espírito da música* me mantenha em seu poder, me penetre e me impregne. O espírito da música, o coro possível: eis no que reside a autoridade da posição exotópica que o autor interior ocupa em relação à minha vida interior. Encontro-me na emoção de uma voz alheia, encarno-me na voz alheia que me canta, encontro nela uma abordagem válida para minha própria emoção interior; através do canto de uma alma amorosa canto a mim mesmo. Essa voz alheia, que me chega de fora e organiza minha vida interior, é a do coro possível; é uma voz harmonizada com esse coro e que percebe, no exterior de si mesma, a possível sustentação do coro (no silêncio e no vazio absolutos, essa voz não poderia ter tanta ressonância; a violação individual e totalmente solitária do silêncio absoluto tem algo de assustador e de ímpio, e degenera num grito que dá medo a si mesmo e se irrita consigo mesmo em sua atualidade bruta e enervante; a violação solitária e totalmente arbitrária do silêncio implica uma responsabilidade infinita ou um cinismo que nada funda. A voz pode cantar somente numa *atmosfera cá/ida,* na atmosfera de uma possível sustentação do coro, na *não-solidão sonora).* O devaneio sobre si mesmo pode

ocorrer no lirismo, mas só se torna produtivamente criador com a condição de saber dominar a música da alteridade. Também o lirismo é profundamente confiante, de uma confiança imanentizada à pessoa poderosa, autorizada, amorosamente validada do autor - portador de minha unidade formalmente acabada. Minha emoção só adquirirá ressonância lírica na medida em que eu não me sentir solitariamente responsável por ela, mas em que me sentir solidário com os valores do outro em mim, em que sentir minha passividade no possível coro dos outros, um coro que me terá rodeado de todos os lados e que parece proteger-me contra o pré-dado *imediato* e premente do acontecimento existencial. Eu ainda não saí do coro na qualidade de herói-protagonista que, mesmo guardando condensados em sua alma os valores do coro, da alteridade, já percebeu sua solidão: sua qualidade de herói trágico (de *outro* solitário); no lirismo ainda participo integralmente *do* coro e é dele que tomo a palavra. Nas formas líricas, naturalmente, o amor possui um poder organizador conside-

rável, mais do que em qualquer outro lugar: é o amor desprovido de qualquer materialidade, de qualquer significado de objeto e de sentido, que organiza uma vida interior auto-suficiente, é o *amor* à *mulher*, que está acima da compreensão da humanidade social e histórica (a Igreja e Deus). Uma atmosfera amorosa pesada e ardente é necessária para condensar o movimento da alma, puramente interior, quase desprovido de qualquer materialidade, por vezes caprichoso (só notamos seu capricho no amor do outro, é o jogo do desejo na atmosfera carregada e capitosa do amor; o pecado é muitas vezes o capricho nocivo em Deus). O lirismo do amor desesperançado, por sua vez, só se move e vive num amor possível, na antecipação do amor. (Formas típicas do lirismo do amor e da morte. A imortalidade concebida como postulado do amor.)

O lirismo conhece sua forma particular de degenerescência que resulta da diminuição da autoridade exterior, dos valores que eu reconhecia interiormente no outro, da diminuição da minha c*onfiança* numa esperada sustentação potencial do coro - daí nascerá a vergonha lírica de si mesmo, a *vergonha do patos lírico, a* vergonha da sinceridade lírica *(a reviravolta lírica* — a ironia — e o *cinismo lírico).* Julgaríamos ouvir uma *voz que se parte,* sentindo-se de repente fora *do coro.* (Do nosso ponto de vista, não há uma demarcação rígida entre o lirismo coral e o lirismo individual; o lirismo sempre se alimenta da sua confiança na sustentação potencial do coro; as diferenciações ocorrem em função das variações estilísticas e das particularidades técnicas da forma; aparece uma diferença somente quando diminui a confiança no coro, quando começa a degenerescência do lirismo. O individualismo pode determinar a si mesmo de modo positivo e sem ter vergonha de sua própria determinação, tão-somente na atmosfera de confiança, de amor e de sustentação potencial que o coro inspira. O indivíduo não existe fora da alteridade.) E isso que se observa na época do decadismo e no lirismo dito realista (Heine). Encontramos exemplos em Baudelaire, Verlaine, Laforgue. Mais particularmente na poesia russa, há Slutchevski e Annenski que são *vozes fora do coro.* Também no lirismo encontram-se formas específicas do inocente-iluminado. É no momento em que o herói começa a libertar-se do domínio do outro (que perdeu a autoridade), no momento em que o objeto e o sentido se tor-

nam *imediatamente significantes* para ele (que se encontra de repente perante si mesmo, no interior do acontecimento existencial, à luz do sentido pré-dado), que ele não pode mais alcançar o equilíbrio, não pode mais coincidir consigo mesmo e vê de repente a sua nudez de que terá vergonha - e o paraíso se desfaz. (O lirismo na prosa de Biely prende-se, em parte, à corrente vinculada ao inocente-iluminado. Encontramos em Dostoievski exemplos de lirismo prosaico em que a força organizadora reside na vergonha de si mesmo. É uma

forma que se aproxima da confissão matizada de antropomaquia.) É isso que se pode dizer do lirismo e da relação que se estabelece entre o herói e o autor. O autor ocupa uma posição forte e autoritária, a independência do herói, e o escopo que marca sua vida são reduzidos ao mínimo: o herói mal tem uma *vida* e apenas se reflete na alma do autor ativo, do outro que o mantém sob seu domínio. O autor praticamente não tem de vencer nenhuma resistência que emane do herói. Mais um passo, e o discurso lírico se torna forma puramente imaterial de uma virtual graça concedida a um virtual herói (que permanece o portador do conteúdo, do contexto de valores transliterários que apenas um herói é suscetível de ser). O discurso lírico se encontra num total isolamento dentro do acontecimento existencial. O que distingue o lirismo declamatório do lirismo encantatório não é essencial para nós. É uma diferença de grau na independência que o herói usufrui no tocante ao objeto e ao sentido, e não uma diferença de natureza.

4. O caráter.

Vamos agora examinar o *caráter*, pelo ângulo da relação que se estabelece entre o herói e o autor. Afastaremos da nossa análise, naturalmente, o princípio estético que preside à estrutura do caráter, uma vez que ele não concerne diretamente ao nosso problema. Por isso nosso exame da estética do caráter ficará incompleto.

O caráter se distingue claramente de todas as formas de expressão do herói que estudamos até agora. Em nenhum lugar, quer se trate da introspecção-confissão, quer da biografia, quer do lirismo, o *todo do herói* não integrava o desígnio

artístico, não era o centro de valores e da visão artística (o herói está sempre no centro da visão, mas não o seu todo, a completitude e o finito de sua determinação). A introspecção-confissão, de uma maneira geral, é isenta de um desígnio artístico e nela não se encontram os valores propriamente estéticos do todo, do todo em sua atualidade. A *bio*grafia se atribui como tarefa artística fundamental representar a *vida* em seus valores biográficos, a vida do herói, mas não visa determiná-lo interior e exteriormente, dar-lhe uma imagem concluida; o importante não é saber *quem* ele era, mas *o que viveu*, o que fez. A biografia, claro, comporta também aspectos que determinam a imagem do herói (a heroificação), mas nenhum desses aspectos assegura o acabamento da pessoa; o herói é significante a título de portador de uma vida histórica notável e determinada, plena e rica; é essa vida que constitui o centro dos valores da visão e não o todo do herói, cuja vida pessoal, em suas determinações, não passa de uma caracterização sua.

O desígnio que visa criar o todo do herói também está ausente do lirismo: o centro dos valores da visão é constituído por um estado interior ou por um acontecimento que não caracteriza o herói, sendo este apenas o portador de uma vivência que não lhe assegura o acabamento necessário a um todo. Se, na diversidade das formas de correlação que ligam o herói ao autor - por nós analisadas -, só enfatizamos a proximidade mais ou menos acentuada entre o herói e o autor (e uma coincidência de pessoas fora do âmbito da obra), foi porque a atividade do autor não visava o estabelecimento e a elaboração *de fronteiras nítidas* para o herói e, conseqüentemente, das *fronteiras fundamentais* que separam o autor do herói (o que importava era o mundo que englobava conjuntamente o herói e o autor).

Denominamos *caráter* uma forma de correlação entre o autor e o herói que visa a realização do todo do herói concebido como pessoa determinada: desde o início o herói nos é dado como um todo, e desde o início a atividade do autor se exerce nas fronteiras que circunscrevem o herói; todas as coisas têm por função caracterizá-lo, resumem-se a formular a pergunta (e a respondê-la): *quem* é ele. É evidente que teremos dois planos de percepção dos valores, dois contextos de valores para a consciência (um deles engloba os valores do outro e prevale-

ce sobre o outro): 1) o horizonte do herói e o significado de seu procedimento ético-cognitivo tal como ele é para o próprio herói; 2) o contexto do autor-contemplador para quem esse procedimento se torna uma caracterização do todo do herói e adquire um significado determinante e organizador (a vida é modo de vida). O autor é *crítico* (enquanto autor, claro): lança mão de todos os privilégios da sua exotopia completa em relação ao herói. Nessa forma de inter-relação o herói é independente, vivo, consciente e resoluto no escopo de sua vida, em seus valores éticos e cognitivos; o autor situa-se diante dessa atividade do herói e dá sua transposição em linguagem estética; cada um dos aspectos da atividade que o herói desenvolve em sua vida encontra sua determinação artística, transcendente a essa vida. *A relação entre o autor e o herói tem aqui um cunho sempre intenso e fundamental.*

A construção do caráter pode ser feita segundo duas tendências principais: a construção *clássica* e a construção *romântica*. O fundamental para o primeiro tipo de construção é o valor artístico do *destino* (damos aqui a esta palavra uma significação inteiramente definida e delimitada que se esclarecerá com o prosseguimento de nossa explanação).

1) O *destino*, na existência, corresponde a uma determinação total da pessoa marcada por uma necessidade que predetermina todos os acontecimentos de sua vida; desse modo, a vida é somente a realização (o cumprimento) daquilo que desde o início se encontrava na determinação da existência. A pessoa constrói sua vida de seu interior (ela pensa, sente, age) em função dos objetivos, realizando os significados do objeto e do sentido pelos quais se orienta sua vida: age como deve agir por ser o correto, por ser o necessário, por ela ter vontade, etc. Ora, ela apenas cumpre a necessidade de seu destino, em outras palavras, determina-se na existência, determina sua própria face na existência. O destino é a transcrição artística do rastro deixado na existência por uma vida regulada de seu interior por seus objetivos, é a expressão artística do *depósito* deixado na existência por uma vida que é *completamente pensada* de seu interior. Esse depósito na existência também deve ter sua lógica, mas não é a *lógica dos objetivos* da própria vida, e sim a lógica puramente artística que governa a unidade e a necessidade interna da imagem. O destino é a individuali-

dade, isto é, a determinação substancial vinculada à existência da pessoa, determinante para toda a vida e todos os atos da pessoa: nesse sentido, também o ato-pensamento não se determina do ponto de vista de seu significado teórico-objetivo, mas do ponto de vista da individualidade — enquanto algo característico, precisamente para a pessoa determinada dada, enquanto algo predeterminado pela existência dessa pessoa dada; é da mesma maneira que todos os atos possíveis são predeterminados pela individualidade, realizam-na. Todo o curso da vida com seus acontecimentos, e por fim a morte, tudo será percebido como necessário e predeterminado pela individualidade determinada da pessoa - por seu destino; e no plano do destino-caráter, a morte do herói não é um final mas um acabamento e, de um modo geral, cada um dos aspectos de sua vida recebe um significado artístico, torna-se artisticamente necessário. Está claro que nossa concepção do destino difere da concepção habitual, que é muito ampla. O destino vivido do interior como uma força externa irracional que nos determina a vida, sem levar em conta os objetivos, os sentidos e as aspirações dela, não corresponde ao valor artístico do destino na acepção que lhe damos, pois este é um destino que não ordena a vida em um todo necessário e artístico e, pelo contrário, tem a função puramente negativa de desordenar a vida que aspira à ordenação que lhe proporcionam os objetivos e as significações do objeto e do sentido. Essa força pode, sem dúvida, inspirar uma profunda confiança quando é percebida como o desígnio de Deus; o desígnio divino me encontra aquiescente, mas não pode tornar-se a forma que me ordena minha vida. (Pode-se amar abstratamente um destino sem rosto, mas não é possível encará-lo como um todo necessário, com sua unidade interior, seu finito artístico, como se contempla o destino de um herói.) Não compreendemos a lógica do desígnio divino, apenas cremos, temos fé nele, ao passo que compreendemos perfeitamente bem a lógica do destino

do herói e não lhe damos fé (naturalmente, trata-se da compreensão artística e da força de convicção do destino, e não de cognição). O destino, como valor artístico, é transcendente à autoconsciência. O destino é um valor básico que regula, ordena e reduz à unidade tudo o que é transcendente ao herói; tiramos proveito de nossa exotopia a respeito do herói para compreender e ver o todo de seu

190

destino. O destino não é o *eu-para-mim* do herói, mas sua existência, é o que lhe é dado, o que ele resultou ser; não é a forma de seu pré-dado, mas a forma de seu dado. O caráter clássico elabora-se justamente como um destino. (O herói clássico ocupa um lugar determinado no mundo, no que é o essencial de si mesmo, já está determinado e, conseqüentemente, está perdido. Depois disso, *toda* a sua vida será explicada no sentido de um desempenho possível. Tudo quanto o herói realiza não é motivado artisticamente por sua vontade moral e livre, mas por sua existência determinada: ele age *assim* porque é *assim*. Nele não deve haver nada de indeterminado para nós; tudo quanto se realiza desenvolve-se dentro das fronteiras previamente dadas e predeterminadas: realiza-se o que devia realizar-se e não podia deixar de realizar-se.) O destino é a forma em que se ordena o passado do sentido: contemplamos o herói clássico desde o início no passado, um passado em que não poderia haver nem descobertas nem revelações.

Cumpre assinalar que para a construção do caráter clássico, marcado pelo destino, o autor não deve dominar muito o herói e deve usar com moderação dos privilégios de uma exotopia puramente temporal e conjuntural. O autor clássico utiliza sua exotopia numa ótica de eternidade; por isso o passado do herói é o passado *eterno* do homem. A posição exotópica não deve ser excepcional, segura e original.

(O laço congênito ainda não está rompido, o mundo é límpido, não se crê no milagre.)

O autor clássico é dogmático acerca da visão do mundo de seu herói. Sua posição ético-cognitiva deve ser incontestável ou, mais exatamente, não deve ser questionada; caso contrário, introduzir-se-ia o momento de *culpa e de responsabilidade* - a unidade artística e a integridade do destino seriam aniquiladas. O herói ficaria livre, poderíamos fazê-lo comparecer perante um tribunal de honra: se lhe tirarmos a necessidade, nada o impedirá de ser diferente. Quando lhe introduzimos a culpa moral e a responsabilidade (e, conseqüentemente, a liberdade moral, a liberdade no tocante à necessidade natural e estética) ele deixa de coincidir consigo mesmo, e a posição exotópica do autor, no que tem de essencial (isentar o outro da culpa e da responsabilidade, contemplá-lo *fora do sentido),* fica desorientada, o acabamento artístico fica impossível.

191

A *culpa,* claro, está presente no caráter clássico (o herói da tragédia quase sempre é culpado), porém não é uma culpa moral mas a culpa da existência: a culpa é investida pela *força da existência* e não pela *força do sentido* da *auto*condenação moral (o pecado contra a pessoa divina e não contra o sentido). O conflito, no interior do caráter clássico, é um conflito e um combate das *forças da existência* (das forças de uma existência da alteridade, claro, de uma axiologia dos valores naturais e não das grandezas psicológicas e físicas); não é o conflito das significações do sentido (o dever e a obrigação são relativos a uma axiologia dos valores naturais); esse combate é um *processo dramático* interno que nunca vai além dos limites do dado-existência e não o *processo* dialético do sentido da consciência moral. A culpa trágica situa-se inteiramente no nível dos valores do dado-existência e é imanente ao destino do herói; é por essa razão que a culpa pode ser totalmente transposta para fora dos limites da consciência e do conhecimento do herói (a culpa moral deve ser imanente à autoconsciência, nela devo perceber-me enquanto *eu),* no passado de suas origens (as origens representam uma categoria de valores naturais); o herói poderia ter cometido a falta sem suspeitar do significado do que era cometido; de qualquer modo, a culpa se encontra na existência como força e não se origina pela primeira vez na consciência moral livre do herói, que não é o iniciador absolutamente livre da culpa; não se

sai dos limites da categoria dos valores da existência.

Qual é o terreno dos valores em que se enraizará o caráter clássico? Qual é o contexto dos valores culturais em que poderá manifestar-se o destino como força positiva capaz de acabar e de ordenar artisticamente a vida do outro? O *valor genealógico,* concebido como uma categoria em que a existência da alteridade encontra sua validação e me implica, também a mim, em sua realização — eis o terreno em que podem crescer os valores do destino (para o autor). *Eu não iniciei a vida,* não sou seu iniciador responsável por seus valores, e não disponho sequer dos valores susceptíveis de abrir-me um acesso ao que me converteria no *iniciador ativo da vida em que se encontraria a responsabilidade dos valores do sentido;* meus atos e meus juízos de valor só podem efetuar-se com base em uma vida já dada e já abonada em seus valores; *a seqüência dos meus atos*

vem alinhar-se numa série que eu não iniciei, e que apenas continuo (quer se trate do ato-pensamento, quer do ato-sentimento, quer do ato-realização); uma *relação de filiação* liga-me indissoluvelmente à paternidade e à maternidade genealógicas (no sentido estrito de origem-povo, de origem-espécie humana). Na pergunta: “Quem sou?” ouve-se a pergunta: “Quem são meus pais, quais são minhas origens?” Sou somente o que já sou; não posso negar meu *já-aqui* existencial pois não é a mim que ele pertence, mas à mãe, ao pai, às origens, à nação, à humanidade.

Se minhas origens (pai, mãe) constituem um valor, não é por *elas me pertencerem;* em outros termos, não sou *eu* que as torno valiosas (não é isso que dá valor à minha existência), e sim porque *eu pertenço* às minhas origens (à família da minha mãe, do meu pai); no plano dos valores, não me pertenço, não existo em valores pessoais que eu poderia opor a minhas origens. (Eu não posso negar e combater em mim senão valores que me pertençam pessoalmente, o que é só meu, o que é intervenção minha em meu patrimônio.)

É incontestável que a existência se determina na categoria dos valores genealógicos; essa determinação me é dada dentro de mim e eu não poderia opor-me a ela dentro de mim mesmo: em termos de valores, não existo *fora da genealogia.* Um *eu-para-mim moral* é a-genealógico (o cristão se sentia a-genealógico e o caráter imediato de uma filiação que o ligava ao céu abolia a autoridade da paternidade terrena). É nesse campo que se origina a força valorativa do destino para o autor. O autor e o herói pertencem entretanto a um mesmo mundo onde os valores genealógicos conservam toda a sua importância (de uma forma ou de outra - nação, tradição, etc.). A exotopia do autor encontra uma limitação e não se estende até ser exotópica à visão do mundo e à percepção do mundo do herói; o herói e o autor não têm nada para se contestar mutuamente, mas essa exotopia ganha em estabilidade (a contestação a desestabiliza). Os valores genealógicos convertem o destino num fator positivo na visão estética e no processo de acabamento do homem (a quem não é exigido ter uma iniciativa moral); quando o homem inicia uma seqüência de atos marcada por uma axiologia e um sentido, quando ele é moralmente culpado e responsável por si mesmo, por sua determinação, a

categoria dos valores do destino não lhe é aplicável e não lhe assegura o acabamento (Block e seu poema *A vingança).* (Nesse terreno dos valores, o arrependimento não pode penetrar-me e impregnar-me totalmente, não pode manifestar-se como introspecção-confjssão pura; apenas o homem a-genealógico pode, ao que parece, conhecer um arrependimento absoluto.) Estes são os traços fundamentais do caráter clássico.

2) Passemos ao segundo tipo de construção do caráter: a construção *romântica.* O caráter romântico se distingue do caráter clássico pela arbitrariedade e pela iniciativa. O que é de suma importância é o fato de que o herói assume a *responsabilidade de iniciar* a seqüência dos atos da sua vida marcada pelos valores e pelo sentido. É precisamente essa orientação dos valores e do sentido que procede unicamente do herói e é objeto de sua atividade, essa posição ético-cognitiva no mundo, que o autor deve superar e acabar em sua

atividade estética. Os valores do destino, que pressupõem genealogia e tradição, já não podem servir para o acabamento artístico. O que irá conferir unidade e coesão artísticas, necessidade interior, a tudo o que determina o herói romântico e lhe é transcendente? É o termo da própria estética romântica, o *"valor da idéia"*, que explica melhor isso. A individualidade do herói não se revela como destino, mas como uma idéia, ou, mais exatamente, como uma encarnação da idéia. O herói que de seu interior age em função de uma finalidade, realizando os valores do objeto e do sentido, na verdade realiza certa idéia, certa verdade necessária da sua vida, certo protótipo de si mesmo, o desígnio que Deus concebera para ele. Daí resulta que os caminhos dessa vida, com seus acontecimentos e om o mundo das coisas que a rodeia, tudo isso recebe certa *simbolização.* O herói será um vagabundo, um errante (os heróis de Byron, de Chateaubriand, Fausto, Werther, Heinrich von Ofterdingen, etc.), e sua busca dos valores e do sentido (ele quer, ama, crê, etc.) encontra uma determinação que lhe é transcendente como etapas simbólicas do caminho artístico utilizado pela realização da idéia. Os componentes líricos ocupam, necessariamente, uma posição de destaque (o amor a uma mulher, como no caso do lirismo). A orientação do sentido, tal como se moldara no caráter romântico, deixou de ter autoridade e já não é percebida senão liricamente.

194

A posição exotópica do autor a respeito do herói romântico é, sem dúvida alguma, menos estável do que o era a respeito do herói clássico. O enfraquecimento dessa posição leva à desintegração do caráter, as fronteiras começam a pulverizar-se, o centro dos valores é transferido: em vez de situar-se nas fronteiras, situa-se dentro da própria vida (da orientação ético-cognitiva) do herói. O romantismo produz a própria forma do *herói infinito:* a autoprojeção do autor introduz-se no interior do herói e o reestrutura; o herói arrebata do autor todas as determinações que lhe eram transcendentes para apropriar-se elas vistas à sua própria evolução e à sua própria determinação, e em conseqüência disso se torna infinito. Paralelamente, apaga-se a demarcação entre as áreas culturais (idéia do homem e da sua integridade). É aí que se encontram os germes do inocente-iluminado e da ironia. O mais das vezes a unidade da obra coincide com a unidade do herói, e o que lhe é transcendente se torna aleatório e desarticulado, privado de sua unidade. Ou então, é a unidade do autor que se encontra salientada de um modo convencional e *estilizado.* O autor se põe a esperar revelações por parte de seu herói. Tenta-se extrair de dentro de uma consciência o reconhecimento de si mesmo que só se pode obter do outro, tenta-se fazer sem Deus, sem ouvinte, sem autor.

A degenerescência do caráter clássico desembocou no sentimentalismo e no realismo. Aqui, o que é transcendente ao herói compromete-lhe a autonomia. Isso se deve ao fato de a exotopia estar impregnada de um elemento moral ou de um elemento cognitivo (o autor, do alto de novas idéias e teorias, empreende examinar seu herói que incorreu em erro). No sentimentalismo a exotopia serve não só ao ponto de vista artístico, mas também ao ponto de vista moral (em detrimento da execução artística, claro). A piedade, o enternecimento, a indignação, etc. - todas estas reações de valor são de ordem ética e colocam o herói fora do âmbito da obra, comprometem-lhe o acabamento artístico; começamos a reagir ao herói como reagiríamos a uma pessoa real (a reação dos leitores aos primeiros heróis do sentimentalismo - a pobre Lisa, Clarissa, Grandison, etc., e, em parte, Werther - é impossível diante do herói clássico), a despeito de ele ser, do ponto de vista da execução artística, infinitamente menos vivo do que o herói clássi-

195

co. O que preside às desventuras do herói já não é o destino, são simplesmente pessoas más que lhas ocasionam, que lhas infligem; o herói é passivo, só sabe sofrer, sem sequer precisar encaminhar-se à sua perda, são os outros que o perdem. O herói do sentimentalismo é o que melhor convém à obra tendenciosa, pois é o mais apto para suscitar sentimentos extra-estéticos de simpatia ou de ódio social. O essencial da exotopia

artística está perdido para o autor que resvala para uma exotopia ética a respeito de *seu próximo* (aqui abstraímos totalmente o humorismo que é uma linha de força, puramente artística, do sentimentalismo). No realismo, o excedente cognitivo do autor reduz o caráter à situação de simples ilustração das teorias (sociais ou outras) do autor; fundamentando-se no exemplo do seu herói às voltas com os conflitos da sua própria vida (ora, um herói se ri das teorias), ele procura soluções para problemas cognitivos pessoais (na melhor das hipóteses, o autor utilizará o herói para colocar um problema). O elemento conflituoso não é incorporado ao herói e constitui um excedente da atividade cognitiva peculiar ao conhecimento do próprio autor, transcendente ao herói. Todas essas modalidades enfraquecem a autonomia do herói.

A forma que serve para uma representação da *situação* coloca problemas específicos, ainda que ela seja, às vezes, apenas o produto da degenerescência do caráter. Quando se lida com a situação propriamente dita, quando a visão artística se empenha em determinar o sentido contido num dado conjunto, abstraindo aquele que é seu portador - o herói - a situação sai do âmbito da nossa análise. Quando ela não é, efetivamente, senão o produto da degenerescência do caráter, ela não apresenta nada de novo. Estes são os traços fundamentais do caráter, pelo ângulo da relação do autor com o herói.

5. O tipo.

Se o caráter, em todas as suas variantes, é essencialmente plástico - acima de tudo plástico, no caso do caráter clássico-, o *tipo*, por sua vez, é pitoresco. Se o caráter estabelece uma relação com os valores últimos de uma visão do mundo e se vincula diretamente com esses valores últimos, expressa o es-

copo ético-cognitivo do homem no mundo e parece situar-se bem nas próprias fronteiras da existência, o tipo estabelece-se longe das fronteiras do mundo e expressa o escopo do homem acerca dos valores de um tempo e de um meio já concretizados e delimitados, acerca dos *bens;* em outras palavras, acerca de um sentido já transformado em existência (nos atos do caráter, o sentido ainda está preso ao processo que o transforma em existência). O caráter se situa no passado, o tipo, no presente; o ambiente do caráter recebe certa simbolização, o mundo material que rodeia o tipo se parece com um inventário. O tipo representa a posição *passiva* de uma pessoa coletiva. O essencial da forma de relação entre o herói e o autor é o seguinte: no excedente do autor proporcionado por sua exotopia, o elemento cognitivo tem uma importância capital, embora esse elemento não seja de ordem puramente científico-cognitiva ou discursiva (ainda que receba, às vezes, um desenvolvimento discursivo). Definiremos esse uso do excedente cognitivo, de um lado, como *generalização intuitiva* e, do outro, como *dependência intuitiva funcional.* Com efeito, é nessas duas direções que se desenvolve o princípio cognitivo que o autor deve à sua exotopia. É evidente que a generalização intuitiva que preside à criação de uma imagem típica do homem pressupõe uma posição exotópica autoritária, estável, tranqüila e segura. O que assegura essa autoridade e essa estabilidade à posição do autor que constrói um tipo? Será o fato de ele deixar totalmente de ser solidário com o mundo que ele representa? O fato de esse mundo se lhe aparecer como um mundo morto no plano dos valores? Para o autor este é um mundo que, desde o início, está totalmente entranhado na existência, limita-se a *ser-aqui* e *nada significar;* é completamente transparente, e por isso perde toda a autoridade; ele não tem nada a opor ao autor que tenha o menor peso valorativo; o escopo ético-cognitivo de seus heróis é totalmente inaceitável. É por essa razão que a tranqüilidade, a força e a segurança do autor são análogas à tranqüilidade e à força do sujeito de um ato de cognição, ao passo que o herói, o objeto da atividade estética *(*o outro *sujeito),* começa a aproximar-se do *objeto* de um ato de cognição. É um extremo que, claro, não é atingido no tipo, sendo por isso que este permanece uma forma artística; a atividade do autor visa, apesar de tudo, a criação de um homem enquanto tal e,

197

conseqüentemente, o acontecimento permanece acontecimento estético. Os traços que servem para a generalização do tipo lhe são, naturalmente, completamente transcendentes: não temos muita capacidade de nos representar como um tipo; o tipo, se for relacionado consigo mesmo, será percebido como injurioso; a esse respeito, a tipificação é um fator mais operante do que o destino no que concerne aos elementos transcendentes à personagem. Pelo ângulo dos valores, não sou capaz de perceber minha tipicidade, e menos ainda de admitir que meus atos, minhas palavras, que visam os significados do objetivo e do objeto (ainda que fosse no imediato, só tocariam nos *bens),* se resumem à realização de certo tipo, só sejam necessariamente determinados pela minha tipicidade. Essa modalidade da caracterização do tipo segundo a qual ela se torna quase injuriosa e, por isso, transcendente a este, é particularmente bem adaptada ao intuito satírico que, de uma maneira geral, procura na existência o cunho exagerado e ultrajante daquilo que é transcendente ao homem em sua vida, uma vida dirigida para seus objetivos e pensada de seu interior e que pretende um significado objetivo. Mas a sátira pressupõe, da parte do herói, com quem entretanto cumprirá lutar, uma resistência maior do que a que convém à contemplação tranqüila e segura da qual emana o tipo.

Além da generalização, há o que chamamos de *dependência intuitiva funcional.* O tipo não só é profundamente entrelaçado com o mundo material que o rodeia, mas também é representado como condicionado por esse mundo: o tipo é o componente necessário de um dado ambiente (não é um todo, é somente parte de um todo). O princípio cognitivo vinculado à exotopia do autor pode atingir uma grande força que pode chegar a desvelar os fatores que condicionam a causalidade dos atos do herói (seus pensamentos, seus sentimentos, etc.): fatores econômicos, sociais, psicológicos, até mesmo fisiológicos (o artista é um médico, e o herói-homem é um animal doente). Estes são, claro, os extremos do processo que dá origem ao tipo, mas a verdade é que o tipo é representado naquilo que o associa inextricavelmente a um conjunto material (a um contexto, a um modo de vida, etc.) que necessariamente o condiciona. O tipo pressupõe a superioridade do autor que se separa totalmente do mundo a que pertence o herói; portanto, o

198

autor será apenas crítico. A independência do herói, concebido como tipo, fica consideravelmente reduzida; os problemas são suprimidos do contexto em que evolui o herói para serem anexados ao contexto do autor - é aí que encontrarão seu desenvolvimento a propósito do herói, com relação a ele mas não nele, e a unidade virá do autor e não do herói, *o portador da unidade ético-cognitiva existencial que no tipo se mostra muito diminuída.* As modalidades líricas são, claro, absolutamente impossíveis. Eis o que se pode dizer sobre a relação que se estabelece entre o herói e o autor, durante a criação do tipo.

6. A hagiografia.

Não nos poderemos deter detalhadamente nesta forma, pois ela vai além do âmbito da nossa problemática. A hagiografia se realiza diretamente no mundo do divino em que cada um dos elementos representados encontra seu significado. A vida do santo é uma vida significante *em Deus.*

Essa vida significante em Deus deve revestir formas tradicionais; um piedoso respeito não deixa espaço à iniciativa individual, à escolha individual da expressão: o autor renuncia a si mesmo, renuncia a responder individualmente por sua atividade; daí resulta uma forma tradicional e convencional (o convencional se fundamenta naquilo que por princípio é inadequado ao objeto e que, consciente dessa inadequação, renuncia a ela; mas tal renúncia, assim deliberadamente tida por aceita, a uma adequação está muito longe do inocente-iluminado porque a opção deste é *individual* e nele estão presentes elementos de antropomaquia; a forma hagiográfica é convencional por tradição, mantida por autoridade

inconteste e é com amor que ela reconhece a *existência de uma expressão,* que, mesmo inadequada, se mostra, por isso mesmo, adaptada). Assim, portanto, a unidade dos elementos transcendentes à vida do santo não corresponde à unidade individual do autor que utiliza ativamente sua exotopia; a exotopia é feita de uma humildade que renuncia à iniciativa - na ausência de um princípio efetivo de acabamento - e que, por conseguinte, recorre às formas consagradas pela tradição. Uma análise das formas tradicionais da hagiografia não faz parte de nosso empreendi-

199

mento; limitar-nos-emos a uma observação genérica: a hagiografia, da mesma maneira que a pintura de ícones, evita os elementos transcendentes à personagem, que levariam a concretizá-la e a delimitá-la, na medida em que estes são fatores de enfraquecimento da autoridade; cumpre excluir tudo o que é típico de uma época, de uma nação (o que, por exemplo, tornasse Cristo típico de uma nação, na pintura de ícones), de uma classe social, de uma idade, o que é concreto numa fisionomia, no pormenor de uma vida, o que é precisão espácio-temporal da ação - tudo o que acentua os *aspectos determinados da existência* da pessoa (o que é típico, o que é característico, até mesmo o que é concretamente biográfico) e lhe diminui a autoridade (a vida do santo parece desde o início transcorrer na eternidade). Há que notar que o tradicionalismo e o convencionalismo dos elementos transcendentes à personagem, e que concorrem para seu acabamento, contribuem para reduzir sua função limitativa. Existe também toda uma tradição simbólica na elaboração hagiográfica (o problema da representação do milagre e do acontecimento religioso supremo; aí, teremos a renúncia infinitamente humilde a qualquer adequação ou individualização e uma submissão total à tradição estrita). Quando se trata de representar e de expressar a revelação do sentido último, é indispensável uma humildade que cai no convencionalismo puramente tradicional (os românticos terminavam a obra ora com uma ruptura, ora com a ajuda das formas tradicionais da hagiografia ou do mistério). Assim, portanto, a *renúncia* a uma posição exotópica a respeito da personagem do santo e a humildade que atinge o puro tradicionalismo *(na Idade Média, até o realismo)* são características da hagiografia *(a idéia da venerabilidade em Dostoievskí).*

Estas são as formas do todo significante do herói. Elas não correspondem, claro, às formas concretas de obras existentes. Formulamos seus princípios abstratos, os extremos para os quais tendem as modalidades concretas de uma obra. Seria difícil encontrar uma obra onde se realizem, numa forma pura, os princípios da *biografia,* do *lirismo,* do *caráter,* do *tipo.* Temos o amálgama de certo número de traços, a ação que exercem certos extremos, com uma predominância deste ou daquele princípio ativo (ficando claro que é impossível o amál-

200

gama entre certas formas dadas). Nesse sentido podemos dizer que a interação que se exerce entre o autor e o herói, dentro de uma obra concreta, considerada isoladamente, constitui um acontecimento em vários atos: o autor e o herói travam um combate durante o qual ora se aproximam, ora se separam; mas o princípio de acabamento da obra implica uma separação nítida e a vitória do autor.

201

V

O problema do autor

Nesta parte, vamos começar recapitulando o que estabelecemos acerca da relação do autor com o herói, depois tentaremos definir com mais detalhes o autor enquanto participante do acontecimento artístico.

1. *[O problema do herói (recapitulação).]*

Já nas primeiras páginas de nosso estudo, havíamos chegado à idéia de que o homem é o centro do conteúdo-forma a partir do qual se organiza a visão artística, e de que se trata de um *homem dado* nos valores de sua atualidade-presença no mundo. O mundo da visão artística está organizado, ordenado e acabado, sem levar em conta o pré-dado e o sentido, ao redor do homem de quem constitui o ambiente de valores: vemos as coisas e as relações - de tempo, de espaço, de sentido - existentes ao seu redor, tornarem-se constituintes artísticos significantes. Essa ótica axiológica e essa consistência adquirida pelo mundo ao redor do homem criam sua realidade estética, que se distingue de sua realidade cognitiva e ética (a realidade do ato, a realidade moral do acontecimento singular e único da existência), mas não é, claro, indiferente a ela. Depois, chegamos à idéia de que há, no plano de valores, uma diferença fundamental entre *eu* e *o outro,* uma diferença de caráter de acontecimento: fora dessa distinção, nenhum ato poderia ter seu peso de valores. O *eu* e *o outro* constituem as *categorias fundamentais de valores* que pela primeira vez originam *um juízo de valor real,* e esse juízo, ou, mais exatamente, a óti-

202

ca axiológica da consciência, manifesta-se não só pelo ato, mas também pela menor vivência, pela mais simples sensação: viver significa ocupar uma posição de valores em cada um dos aspectos da vida, significa *ser* numa ótica axiológica. Depois, procedemos à descrição fenomenológica da consciência dos valores - a que tenho de mim mesmo e a que tenho do outro no acontecimento da existência (o acontecimento *existência* é um conceito fenomenológico, pois a existência se apresenta como acontecimento para a consciência viva, e é no acontecimento que a consciência orienta sua atividade e vive), e chegamos à idéia de que apenas o outro, como tal, pode ser o centro de valores da visão artística e, por conseguinte, ser o herói de uma obra; apenas o outro pode receber uma forma *substancial* e um acabamento, pois todas as modalidades de acabamento - no espaço, no tempo, no sentido - são valores transcendentes à autoconsciência ativa e não fazem parte de uma relação de valor consigo mesmo: se quero continuar eu mesmo para mim, não posso ser ativo num espaço e num tempo esteticamente significantes nos quais não existo enquanto valor para mim: neles não me crio, não assumo uma forma e não me determino; no mundo da minha autoconsciência, entre meus valores, não figura o valor estético significante de meu *corpo* e de minha *alma* e da unidade artística orgânica deles que confere *integridade* ao homem; meu corpo e minha alma se inserem em minha atividade que se desenvolve em meu horizonte, e esse horizonte não pode fechar-se e abarcar um eu tranqüilizado, e constituir um ambiente de valores para mim: *ainda não* existo no mundo de meus valores

enquanto dado positivo, tranqüilo, igual a si mesmo. A relação de valor consigo mesmo é esteticamente improdutiva, e, para mim, sou esteticamente irreal. Eu não posso ser mais do que o portador do desígnio artístico que me dará forma e acabamento, não posso ser o objeto dessa constituição e acabamento, ou seja, seu herói. A visão estética encontra sua expressão nas artes, mormente na criação artística verbal; nela aparecem um severo isolamento, cujas potencialidades já estavam presentes na visão, como já assinalamos, e um desígnio formal determinado e demarcado que se realiza através de um determinado material, neste caso, verbal. O desígnio artístico fundamental se efetua com base no material que é a *palavra* (que se torna artística na medida em

203

que é governada por esse desígnio) através de determinadas formas da obra de criação verbal e de determinados procedimentos condicionados não só pelo desígnio artístico inicial, mas também pela natureza do material dado: a palavra; esse material deve ser adaptado às finalidades estéticas (é ai que começam os domínios de uma estética especializada que leva em conta particularidades do material de uma dada arte). (Assim efetua-se a passagem que leva da visão estética à arte.) Uma estética especializada não deve, claro, apartar-se do desígnio artístico, da relação criadora do autor com o herói que determina o desígnio artístico no que este tem de essencial. Vimos que eu mesmo, em minha determinação, só posso tornar-me sujeito (e não herói) de um único tipo de discurso: o da introspecção-confissão, cuja força organizadora se deve a essa relação de valor mantida consigo mesmo e que, por isso, é um gênero totalmente extra-estético.

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do *outro*, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. O autor só se aproxima do herói quando sua própria consciência está incerta de seus valores, quando está sob o domínio da consciência do outro, quando reconhece seus próprios valores no outro que tem autoridade sobre ela (através do amor e do interesse desse outro), quando o excedente da visão (o conjunto dos elementos transcendentes) está reduzido ao mínimo, está isento de tensão e não tem um caráter de princípio. O acontecimento que ocorre se realiza entre duas almas (quase dentro dos limites de uma única e mesma consciência de valores) e não entre o espírito e a alma.

Com base nesses fatos, pode-se colocar que a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. A compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem (não é a relação do autor com o material, mas a relação do

204

autor com o herói que é significante e tem caráter de acontecimento). Ë isso também que determina a posição do autor - portador da visão artística e do ato criador - no acontecimento existencial que é o único suscetível de dar peso a uma criação séria, significativa e responsável. O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento existencial; ele lida com componentes desse acontecimento, e por isso também sua obra é um componente do acontecimento.

O herói, o autor-espectador: estes são os elementos fundamentais, os participantes do acontecimento da obra, são os únicos a responder por ela, a dar-lhe sua unidade no acontecer, a fazê-la participar do acontecimento único da existência. Definimos suficientemente o herói e as formas que ele reveste: sua alteridade, seu corpo, sua alma, sua integridade. Vamos, agora, deter-nos mais detalhadamente no autor.

O objeto estético abarca todos os valores do mundo, que possuem contudo um coeficiente estético determinado; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser

avaliados em função de todos esses valores. Não são as palavras nem o material que se beneficiam de um princípio de acabamento, é o conjunto multiforme da existência, vivida em todos os seus componentes; o desígnio artístico estrutura o mundo concreto: no espaço, cujo centro de valores é o corpo; no tempo, cujo centro de valores é a alma; e, finalmente, no sentido, no qual se insere a unidade concreta da interpenetração do corpo e da alma.

A relação estética produtiva que estabeleço com o herói e seu mundo baseia-se no fato de eu encará-lo como alguém que deve morrer *(moriturus)*, no fato de eu opor um princípio de acabamento libertador à tensão que o ímpeto do sentido exerce nele; para tanto, cumpre ver no homem e no seu mundo o que ele mesmo, por princípio, não pode ver dentro de si, se quiser permanecer em si mesmo e viver sua vida com seriedade; cumpre saber aproximar-se dele de um ponto de vista que não seja o da vida, mas de um ponto de vista diferente, que traz uma atividade situada fora da vida. O artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior - no

ponto em que ela não existe para si mesma, em que está voltada para fora e requer uma atividade situada fora de si mesma e do sentido. A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema. Mas essa exotopia aos outros e ao seu mundo não é, claro, senão uma maneira específica e fundamentada de participar do acontecimento existencial. Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora, é esta a tarefa do artista. Ë assim que o artista e a arte em geral criam uma visão do mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. E essa determinação exterior (interiormente exterior) do mundo, que encontra sua mais alta expressão e validação na arte, acompanha sempre nossa visão emocional do mundo e da vida. A atividade estética reúne o mundo disperso em seu sentido e o condensa numa imagem concluída e autônoma, encontra para o efêmero do mundo (em seu presente, em seu passado, em sua atualidade) um equivalente emocional que o reanima e o preserva, encontra a posição de valores a partir da qual o efêmero do mundo adquire seu peso de valores no nível do acontecimento, recebe um significado e uma determinação estável. O ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo; nasce um novo homem e um novo contexto de valores — um novo plano do pensamento do homem sobre o mundo.

O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. Sempre podemos determinar a atitude do autor para com o mundo que representou pela forma como ele lhe representa a exterioridade, e vemos se a imagem que dá dele lhe é transcendente, se tem coesão pelo fato de que suas fronteiras são vivas, reais, sólidas, de que o herói está entranhado no mundo que o rodeia, o acabamento e a solução estão impregnados de sinceridade e de tensão emocional, a ação é serena e plástica, as almas dos heróis são vivas (ou então se não passam dos vãos esforços do espírito procurando transformar-se em alma). Ë a esse preço que o mundo estético fica estável e autônomo, que coincide consigo mesmo na visão que teremos dele através do exercício da nossa atividade artística.

2. *O conteúdo, a forma, o material*

O autor é orientado pelo conteúdo (pela tensão ético-cognitiva do herói em sua vida) ao qual ele dá forma e acabamento por meio de um material determinado - verbal, no caso de que tratamos - que submete ao seu desígnio artístico, ou seja, ao desígnio que consiste em dar acabamento à tensão ético-cognitiva do herói. Com base nisso, distinguiremos na obra de arte, mais exatamente no desígnio artístico, três elementos: o conteúdo, o material, a forma. A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é

tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica. Um desígnio artístico puramente material pertence à experimentação técnica. O procedimento artístico não pode reduzir-se apenas a um processo de elaboração do material verbal (do dado lingüístico), ele deve ser, acima de tudo, processo de elaboração de um conteúdo determinado que, todavia, recorre a um material determinado. Seria ingênuo imaginar que o artista somente necessite conhecer a língua e os processos de elaboração dela, e que esta língua lhe seja dada precisamente enquanto língua e nada mais, em outros termos, que ela lhe venha do lingüista (pois apenas o lingüista lida com a língua como tal), e que seja justamente essa língua que inspira o artista a quem nada mais resta senão servir-se dela para executar tudo o que quer, sem sair do âmbito em cujo interior a língua se insere *enquanto língua somente* - o que entra nos desígnios da semasiologia, da fonética, da sintaxe, etc. Realmente, o artista trabalha a língua, mas não enquanto língua; ele a supera enquanto língua, pois não é em sua determinação lingüística (morfológica, sintática, lexicológica, etc.) que ela deve ser percebida, mas no que a torna um recurso para a expressão artística. (A palavra deve deixar de ser sentida como palavra.) A criação do poeta não se situa no mundo da língua, o poeta apenas serve-se da língua. No tocante ao material, a tarefa do artista, que é condicionada pelo desígnio artístico, consiste em *superar um material.* Superar o material não é um processo somente negativo que visaria instalar uma ilusão. No material, supera-se a eventual determina-

ção extra-estética que lhe é inerente: o mármore deve deixar de opor sua resistência em sua qualidade de mármore, ou seja, enquanto determinado fenômeno físico, e deve expressar a plasticidade das formas do corpo, porém sem criar a ilusão do corpo; o que é físico no material é justamente superado no que tem de físico. Será que devemos perceber as palavras na obra de arte enquanto tais, ou seja, no que causa sua determinação lingüística? A forma morfológica enquanto tal? A sintaxe enquanto tal? A semântica enquanto tal? Será que o todo da obra é um todo verbal? A obra, claro, também deve ser estudada como todo verbal, e é tarefa dos lingüistas; mas um todo verbal que for percebido como todo verbal deixará de ser um todo artístico. Superar a língua como se supera a matéria física só pode ser feito de forma imanente; não se supera a língua negando-a e sim propiciando-lhe um *aperfeiçoamento imanente* em função de uma necessidade determinada. (A língua em si mesma é indiferente, é sempre auxiliar e não tem finalidade, serve indiferentemente à cognição, à arte, à comunicação prática, etc.) A ingenuidade dos primeiros que colocaram a ciência em estudo foi acreditar que também o mundo da criação compunha-se de elementos científicos abstratos; ora, acontece que falamos todo o tempo em prosa sem nem desconfiar. O positivismo ingênuo aventa que no mundo - ou seja, no acontecimento do mundo pois, de fato, é nele que vivemos, agimos e criamos - lidamos com a matéria, com o psiquismo, com o número matemático em sua relação com o sentido e com o objetivo de nosso ato, e que é por aí que se pode explicar qualquer ato e qualquer criação enquanto tal (o exemplo de Sócrates em Platão). Ora, tais noções explicam apenas o material do mundo, o aparato técnico do acontecimento do mundo. O ato e a criação superam o material do mundo de uma forma imanente. Esse positivismo ingênuo repercutiu nas ciências humanas (a concepção ingênua do cientismo, tal como ela é aceita em nossos dias). O que se trata de compreender não é o aparato técnico, mas a *lógica imanente à criação,* e, acima de tudo, a estrutura dos valores do sentido na qual a criação se desenvolve e toma consciência de seus próprios valores, o contexto em que o ato criador é pensado. A consciência criadora do autor-artista *jamais coincide* com sua consciência lingüística; a consciência lingüística é governada pelo desígnio artísti-

co. O que eu imaginava ser uma estrada, um caminho no mundo, resultaria somente de uma

série semântica (que, claro, tem seu lugar, mas resta saber qual). Série semântica, seja, desde que se opere fora do desígnio artístico, fora da obra de arte, ou então a semasiologia não é mais que uma palavra vã e não é um campo da ciência da linguagem. Mesmo quando se tiver composto um dicionário analítico das matérias, não se terá aperfeiçoado uma abordagem da criação artística. A tarefa essencial consiste em determinar o desígnio artístico recolocado no contexto dos valores que preside à sua realização. De que é composto o mundo em que vivemos, agimos, criamos? De matéria e de psiquismo? De que é composta a obra de arte? De palavras, orações, capítulos, ou será que de páginas, de papel? No contexto da atividade criadora do artista, todos esses elementos não ocupam o primeiro lugar - vêm em segundo e não determinam essa atividade, mas são determinados por ela. Isso não equivale a contestar o direito de estudar tais elementos, mas equivale simplesmente a recolocá-los nos respectivos lugares quando se trata de apreender a criação enquanto tal.

Assim, portando, a consciência criadora do autor não decorre de uma consciência lingüística (no sentido lato da palavra) que não é mais do que uma fase passiva da criação: a fase em que o material é superado de modo imanente.

3. *O contexto de valores (autor e contexto literário).*

Estabelecemos que a relação do artista com a palavra era uma relação secundária, funcional, condicionada por uma relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, em sua tensão ético-cognitiva. O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo

artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação. O artista estabelece uma relação imediata com o objeto, concebido como componente do acontecimento do mundo; e é isso que determina em seguida (não se trata, é óbvio, de uma ordem cronológica, mas de uma hierarquia de valores) sua relação com a significação material da palavra, concebida como componente do contexto puramente verbal, determina a utilização dos elementos fônicos (da imagem acústica), emocionais (a emoção como tal se relaciona com o objeto, está orientada para o objeto e não para à palavra, mesmo que o objeto não seja dado fora da palavra), pitorescos, etc.

A substituição do conteúdo pelo material (ainda que fosse apenas a tendência a tal substituição) suprime o desígnio artistico, reduzindo-o a uma etapa secundária, em que ele é integralmente condicionado pela natureza do material - a uma relação com a palavra (e com isso, claro, não se deixa de se prevalecer de uma etapa primária, de uma relação não crítica com o mundo - sem o quê não se teria muito que dizer).

O que se pratica também é a substituição do contexto de valores real do autor por um contexto que já não é o contexto verbal lingüístico, mas o contexto literário, ou seja, o contexto artístico-verbal, o contexto de uma linguagem já elaborada com vistas a algum desígnio artístico primário (somos, claro, obrigados a admitir em algum lugar, num passado absoluto, o primeiro ato criador que não se realizou num contexto literário, porquanto este ainda não existia). Em tal concepção, o ato criador do autor realiza-se inteiramente apenas no contexto dos valores literários, sem ultrapassar o âmbito que o configura, e todos os seus aspectos só são pensados através desse contexto que abrange sua realização; é aí que ele

nasce, é aí também que encontra seu acabamento, é também aí que morre. O autor encontrou a língua literária e as formas literárias - o mundo da literatura e nada mais - e é este o terreno onde nascerão sua inspiração, o ímpeto criador que o leva a iniciar novas combinações e formas nesse mundo da literatura, sem sair dos seus

210

limites. É verdade que há obras concebidas e geradas unicamente no mundo da literatura, mas é raro que sejam discutidas em vista de sua absoluta nulidade artística (ademais, não me atreveria a afirmar categoricamente que sejam possíveis obras desse tipo).

O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições (o que, incontestavelmente, ocorre), sem jamais encontrar uma resistência de uma ordem diferente (a resistência ético-cognitiva do herói e do seu mundo) e, com isso, seu objetivo é criar uma nova combinação literária a partir de elementos igualmente literários, e também o leitor é solicitado a "sentir" o ato criador unicamente contra um fundo de convenção literária habitual; em outras palavras, sem que tampouco ele necessite sair dos limites do contexto de valores e de sentido da literatura entendida como realidade material. O contexto real de valores que dá sentido à obra do autor nunca coincide com o contexto estritamente literário, e menos ainda se este é entendido de um modo real-material; este contexto, claro, insere-se com seus valores no primeiro, onde entretanto figura na qualidade de determinado e não na de determinante; o ato-criador deve determinar-se também nesse contexto literário real-material, deve ocupar nele também uma posição de valor, mas nem por isso essa posição deixa de determinar-se em função de uma posição mais fundamental do autor no acontecimento da existência, nos valores do mundo; é acima de tudo a respeito do herói e do seu mundo (do mundo de sua vida) que *o* autor orienta seu escopo de valores, e é esse escopo artístico que determina também sua posição na literatura real-material. Poderíamos dizer que são as formas da visão artística e do processo de acabamento do mundo que determinam os procedimentos literarios externos, e não o inverso, é a arquitetônica do mundo artístico que determina a composição da obra (a ordem, a disposição, o acabamento, a combinação das massas verbais), e não o inverso. E cumpre lutar contra as formas literárias, velhas ou menos velhas, utilizá-las em combinações novas, superar-lhes a resistência ou encontrar nelas um suporte, mas na base desse empreendimento, está, determinante, a *primeira luta artística* contra a orientação ético-cognitiva da vida e contra sua tenacidade significante; é esteo ponto de maior

211

tensão do ato criador (tudo o mais sendo apenas meios) de todo artista, se este é seriamente o *primeiro artista,* ou seja, se combate de frente as forças inorgânicas em estado bruto da vida ético-cognitiva, o caos (caos do ponto de vista estético), e apenas tal enfrentamento fará surgir a centelha artística. Cada artista, em cada obra sua, é obrigado a reconquistar artisticamente [...] a fundamentar novamente o ponto de vista estético enquanto tal. O autor entra em contato direto com o herói e seu mundo, e é somente através de sua relação de valores com o herói que ele determina sua posição enquanto posição artística, somente através dessa relação de valores com o herói é que os procedimentos literários formais alcançam pela primeira vez sua importância, seu sentido e seu peso de valores (tornam-se acontecimentos importantes e necessários), e que a dinâmica do acontecer penetra também na esfera da literatura entendida como realidade material (o contexto jornalístico, seu combate, sua vida, etc.).

Nenhuma combinação concreta de procedimentos formais da literatura real-material (e, menos que qualquer outra, de elementos lingüísticos, tais como a palavra, a oração, o símbolo, a série semântica, etc.) pode ser entendida pelo ângulo estritamente estético do funcionamento das leis literárias (que sempre tem um caráter secundário, indireto, fabricado), como estilo e composição (salvo quando se trata de uma experiência artística deliberada); em outras palavras, não pode ser entendida apenas a partir do autor e de sua

energia puramente estética (o que também se aplica ao lirismo e à música), pois cumpre também levar em consideração as séries do sentido, *o* funcionamento autônomo das leis internas do sentido da vida ético-cognitiva do herói, o funcionamento das leis do sentido que regem sua *consciência atuante*, porque tudo quanto é esteticamente significante não abarca o vazio e sim a orientação irredutível do sentido, regido pelas leis autônomas (inexplicável pela estética) de uma *vida atuante.* Uma obra não se divide em uma série de constituintes puramente estéticos, compositivos (menos ainda lingüísticos: palavras-símbolos com uma aura emocional que se combinam segundo leis de associatividade verbal-simbólica) que se relacionam segundo leis puramente estéticas, compositivas; não, o todo artístico é a culminação de um processo que visava a dominação de certo todo necessário do sen-

212

tido (o todo de uma vida possível que pode ser significante). No todo artístico existem dois poderes e duas legislações, instauradas por esses poderes, que se condicionam mutuamente; cada componente se determina através de dois sistemas de valores, e em cada um dos componentes observamos a tensão dos valores instaurada pela inter-relação dos dois sistemas: é um par de força que cria o peso de valores do acontecer de cada um dos componentes e do todo em seu conjunto.

O artista jamais inicia desde o princípio na qualidade de artista, ou seja, no começo ele não pode lidar com elementos estéticos. Dois sistemas de leis regem a obra de arte: as leis do herói e as leis do autor - as do conteúdo e as da forma. Quando o artista lida desde o início com grandezas estéticas, obtém-se uma obra vazia e forçada, que não domina nada e que, no essencial, nada cria no mundo dos valores. O herói não pode ser criado do começo até o fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode "fazer" um herói - ele não seria vivo, não seria "sentido" em seu significado puramente estético. O autor não pode *inventar* um herói desprovido de qualquer autonomia com relação ao ato criador que lhe dá validação e forma. O autor-artista encontra seu herói preexistente, já dado independentemente de seu ato criador puramente artístico e ele não pode parir um herói (que seria pouco convincente). Consideramos, claro, o caso do herói *possível* que ainda não se tornou herói, que ainda não recebeu a forma estética, pois o herói de uma *obra* já assumiu uma forma artística significante que corresponde ao dado do *homem-outro*, preexistente, que o autor, enquanto artista*, encontrou, e é somente no que diz respeito a esse dado que o acabamento estético recebe seu peso de valores. O ato do artista é confrontado a uma realidade que lhe opõe certa resistência (uma realidade firme, refratária) com a qual ele tem de contar e que não é integralmente solúvel. É essa realidade extra-estética do herói que, tendo recebido uma forma, tomará lugar na obra como algo já constituído. E essa realidade do herói - da outra consciência - que é *objeto* da visão artística e proporciona *objetividade estética* à visão. É óbvio que não é uma realidade referente às ciências

* Não se trata, claro, da preexistência empírica de um herói em algum lugar ou tempo dado.

213

naturais (real ou possível, física ou psíquica) confrontada à livre fantasia criativa do autor, é a realidade interior do escopo dos valores e do sentido na vida. É a esse respeito que exigimos do autor que suas imagens tenham verossimilhança e peso de valores do acontecer, que sua realidade seja, não uma realidade cognitiva ou prático-empírica, mas uma *realidade* do acontecer (uma dinâmica possível não física, mas do acontecer): pode ser um acontecimento da vida *no sentido de peso axiológico,* mesmo que seja absolutamente impossível e inverossímil do ponto de vista físico e psicológico (a psicologia entendida como ramo das ciências naturais) - é assim que se avalia a verossimilhança artística, a objetividade, isto é, a fidelidade ao objeto constituído pelo escopo ético-cognitivo do homem em sua vida, a verossimilhança da ficção, do caráter, do motivo lírico, etc. Devemos sentir na obra a resistência da realidade do acontecer da existência; quando falta essa

resistência, quando não se desemboca nos valores do acontecimento do mundo, temos uma obra inventada e carente de qualquer força artística de convicção. Naturalmente, não há critérios objetivos, comumente acatados, que permitam detectar a objetividade estética, e a convicção é de ordem intuitiva. Por trás do acabamento e da forma artística, devemos sentir a possível consciência à qual todo esse processo é transcendente, que lhe concede a graça e o acabamento; além de nossa consciência criadora ou co-criadora, devemos sentir a *outra* consciência a que se dirige nossa atividade criadora, precisamente por ela ser outra; sentir isso significa sentir a forma que traz a salvação, o valor - a beleza. (Disse mesmo: sentir, e podemos sentir sem praticar ato de consciência num nível teórico ou cognitivo.) Não se pode relacionar uma forma consigo mesmo; quando fazemos isso tornamo-nos outro para nós mesmos, ou seja, deixamos de ser nós mesmos, de viver a partir de nós mesmos, ficamos dominados; de resto, em todas as formas de arte, com a exceção de certas formas líricas ou musicais, relacionar a forma a si mesmo é destruir-lhe o significado e o peso dos valores; torna-se impossível aprofundar e ampliar a contemplação artística, pois a falsidade aparece logo, e a percepção se torna passiva e estiolada. O acontecimento artístico conta com dois participantes: um é passivo-real, o outro é ativo (o autor-contemplador); se um dos participantes desaparece, *o* aconte-

cimento artístico se desfaz, nada mais nos resta senão a Ilusão incongruente de um acontecimento artístico – a falsidade (o logro artístico para consigo mesmo); o acontecimento artístico é irreal, na verdade não se realiza. A objetividade artística é a *bondade* artística; a bondade não pode dispensar o objeto, não pode ter um peso no vazio, e precisa ser confrontada aos valores do outro. Certas formas de arte são ditas não-figurativas *(o* ornato, o arabesco, a música); isso é correto no sentido em que neles o conteúdo não é um objeto *determinado,* diferenciado e delimitado, mas no sentido em que o entendemos, no sentido em que ele produz a objetividade artística, *o* objeto esta ali, claro. Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subseqüentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar; quando sentimos essa tensão que não comporta em seu interior seu próprio principio de acabamento, e que se exerce na dimensão efêmera de um procedimento cognitivo-ético (no *infinito de seu arrependimento e de sua súplica,* na perspectiva de uma inquietude eterna que lhe cabe por princípio e de direito), sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser *o* outro, de encontrarmo-.nos *fora* da outra consciência possível, sentimos nossa aptidão para conceder a graça, para proporcionar a solução, somos detentores do princípio de seu acabamento e estamos habilitados para realizar sua forma estética: *não criamos a forma musical num vazio de valores ou entre outras formas, igualmente musicais (uma música dentro da música),* nós a criamos *no acontecimento* da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso. (Arabesco puro do estilo e, por trás do estilo, sentimos sempre a alma possível.) Assim a arte não-figurativa tem conteúdo, ou seja, comporta a tensão exercida pela resistência e pelo caráter de acontecimento de uma vida possível, mas o conteúdo não é diferenciado e não se determina no objeto.

Assim, a forma não é significante apenas no mundo das formas. O contexto de valores em que se realiza e é pensada a obra literária não se reduz apenas ao contexto literário. A obra de arte deve procurar às apalpadelas a realidade em seus

valores, a realidade do acontecer do herói. (A psicologia não é da ordem do acontecer e se resume a um procedimento técnico.)

4. *A tradição e o estilo.*

Chamamos *estilo* a *unidade* constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material. Qual é a relação existente entre o estilo e o autor em sua individualidade? Qual é a relação do estilo com o conteúdo, ou seja, com *o* mundo dos outros, objeto de acabamento? Qual é *o* significado da tradição no contexto de valores do autor-contemplador?

A *unidade* segura do estilo (o grande estilo) só é possível quando a tensão ético-cognitiva da vida constitui uma unidade inconteste em virtude do pré-dado que a rege; esta é a primeira condição; a segunda é que a posição exotópica seja segura, inconteste (afinal de contas, como veremos, é a confiança religiosa no fato de que a vida não é solitária e de que sua dinâmica não a faz atravessar um vazio de valores), e que *o* lugar da arte no todo cultural seja incontestável e sólido. Uma exotopia aleatória não pode dar segurança; ora, um estilo não pode ser aleatório. Estas duas condições são estreitamente ligadas e interdependentes. Um grande estilo abrange todos os campos da arte ou então não *o* é, pois representa acima de tudo uma visão do mundo e somente depois é meio de elaborar um material. Claro, *o* estilo exclui qualquer novidade na criação do conteúdo, pelo próprio fato de apoiar-se na unidade estável do contexto ético-cognitivo dos valores da vida. (Assim, o classicismo que só tende à criação de novos valores ético-cognitivos, de uma nova tensão na vida, empenha toda a sua energia nas modalidades do acabamento estético e no aprofundamento imanente ao escopo tradicional da vida.) (A novidade do conteúdo entre os românticos, sua contemporaneidade entre os realistas.) Uma renovação do conteúdo assinala, na maioria dos casos, uma crise na criação estética. A crise do autor é o questionamento do próprio lugar da arte no todo cul--

tural, no acontecimento existencial; *o* lugar tradicionalmente acatado deixa de ser justificado: o artista é *algo determinado*
– não se pode ficar artista, não se pode entrar nessa esfera delimitada; não se trata de superar os outros na arte, mas de superar a própria arte; rejeitam-se os critérios imanentes a dado campo cultural, rejeitam-se os campos da cultura na sua própria determinação, O romantismo e sua idéia sobre a totalidade da criação e do homem. A aspiração a agir e a criar em contato imediato com *o* acontecimento existencial do qual a pessoa se sente a única e singular participante; a inaptidão para descer à categoria do artesão, para determinar seu próprio lugar no acontecimento através dos outros, para vir alinhar-se entre eles.

A crise da função de autor pode enveredar também para outra direção. Ë a própria posição de exotopia que fica abalada e parece inconsistente: contesta-se o direito do autor de situar-se fora da vida e de trabalhar para seu acabamento. Todas as formas da exotopia começam a desintegrar-se (em primeiro lugar na prosa -– a começar por Dostoievski, para chegar até Biely; no lirismo, a crise do autor sempre tem menor importância - Annenski e outros); a vida só se torna inteligível e recebe seu peso de acontecer do interior, a partir do lugar onde vivo enquanto *eu*, na forma da relação que tenho comigo mesmo, nas categorias de valores de meu *eu-para-mim;* compreender significa vivenciar o objeto, olhá-lo pelos seus próprios olhos, renunciar à substancialidade de uma posição exotópica a respeito dele; todas as forças capazes de condensar a vida pelo exterior parecem inconsistentes e fortuitas; desenvolve-se uma profunda desconfiança para com qualquer exotopia (podemos relacionar com esse fato, no campo da vida religiosa, a imanentização de Deus, a psicologização de Deus e da religião, a incompreensão da Igreja como instituição externa e, de uma maneira geral, a revalorização de tudo o que é *interior-do-interior).* A vida tende a ensimesmar-se, a retirar-se em seu infinito interior, ela *teme as fronteiras*, busca degradá-las, pois não acredita na substancialidade e na bondade de uma força que lhe proporcione uma forma do exterior; qualquer ponto de vista exterior é rejeitado. A *cultura das fronteiras* - condição indispensável de um estilo profundo e seguro - fica, claro, impossível. As fronteiras da vida? Justamente, não temos

nada que fazer com elas, todas as forças criadoras batem em retirada, abandonando as fronteiras às veleidades da sorte. A cultura estética é uma cultura das fronteiras e por isso pressupõe uma atmosfera cujo clima seja favorável à confiança profunda que instaura condições de vida. A instalação das *fronteiras externas e internas* do homem e do seu mundo só pode efetuar-se num clima de certeza, em que esteja sólido o fundamento de uma posição exotópica, em que o espírito possa permanecer em plena posse de suas forças e agir livremente. Quando a posição de exotopia é aleatória e instável, quando a percepção dos valores é integralmente imanente à vida vivenciada (a vida prática-egoísta, social, moral, etc.), quando o peso dos valores da vida é vivido só de interior, na categoria do *eu*, não há lugar para o tempo desacelerado da criação dos valores, para essa duração dos valores que faz com que nos atardemos nas fronteiras entre o homem e sua vida, então só podemos imitar o homem e a vida (utilizar negativamente a exotopia). A utilização negativa dos elementos transcendentes, isto é, do excedente de visão, de conhecimento e de valores, tal como é praticada na sátira e no cômico (não no humorismo, claro), é condicionada pelo peso excepcional que uma vida confere, em seu interior, aos seus valores (moral, social, etc.) e pela diminuição do peso (até mesmo a desvalorização total) de valores dado à exotopia, pela perda de tudo o que fundamentava e firmava a posição exotópica e, conseqüentemente, do que fundamentava a exterioridade da vida fora do sentido; essa exotopia situada fora do sentido torna-se absurda e recebe uma forma negativa no que tange ao sentido possível, não estético (num processo positivo de acabamento, a exterioridade fundamentada fora do sentido adquire valor estético), torna-se uma força que desmascara. O elemento transcendente à vida é estruturado pela tradição (a exterioridade, o aspecto físico, as maneiras, etc., os costumes, a etiqueta, etc.); a perda das tradições revela sua insanidade, a vida rompe todas as formas por dentro. A forma como usamos as categorias do informe - da fealdade. No romantismo, encontramos *o* oxímoro da imagem: a contradição enfatizada entre o interior e o exterior, entre a posição social e o ser, entre o infinito de um conteúdo e o finito de uma encarnação. Não se sabe bem onde alojar a exterioridade do homem e da vida, por falta de uma posição fundamentada que

permita estruturá-la. O estilo como imagem unificada e concluída da exterioridade do mundo: a combinação do homem exterior, de seu traje, de suas maneiras com *o* seu ambiente de vida. A visão do mundo estrutura o ato (do interior, tudo pode ser compreendido como ato), assegura unidade ao escopo ativo do sentido que a própria vida persegue, assegura unidade ao que faz com que a vida responda por si mesma, ultrapasse a si mesma, supere a si mesma; o estilo confere unidade à exterioridade do mundo, ao que faz com que ele se reflita fora, volte-se para fora, confere unidade às fronteiras do mundo (elaboração e combinação das fronteiras). A visão do mundo estrutura e unifica *o* horizonte do homem, o estilo estrutura e unifica seu ambiente. Um exame mais detalhado do uso que se faz do excedente da visão (rebaixamento que se serve da existência) na sátira e no cômico, assim como a situação particular do humorismo, fogem do âmbito do nosso trabalho.

A crise da função de autor também pode enveredar por um caminho diferente: a posição de exotopia pode pender a uma exotopia ética, perdendo sua especificidade puramente estética. Enfraquece o interesse pela pura fenomenalidade, pelo puro ser-aqui da vida, por seu acabamento tranqüilo no presente e no passado; não é o futuro absoluto e sim o futuro social (até mesmo político) imediato, o plano forçosamente moral do futuro imediato, que desagrega a estabilidade das fronteiras do homem e do seu mundo. A exotopia torna-se doentiamente ética (os humilhados e os ofendidos, como tais, tornam-se os heróis de uma visão que desde então já não é, claro, uma visão propriamente artística). Falta uma exotopia segura, tranqüila e firme. Falta também o que lhe é indispensável, ou seja, a *tranqüilidade axiológica* (a sabedoria interior que conhece a morte e o desespero, amenizado pela confiança, de toda tensão ético-cognitiva). Não temos em vista a noção psicológica da tranqüilidade (estado psíquico), o estado de tranqüilidade, tal qual, e sim a

tranqüilidade enquanto ótica axiológica fundamentada da consciência que é a condição da criação estética; a tranqüilidade enquanto expressão da confiança dentro do acontecimento existencial, a tranqüilidade responsável, a tranqüilidade tranqüila. Algumas palavras sobre o que distingue a exotopia estética da exotopia ética (moral, social, política, prática). Exotopia estética e processo de isola-

mento, exotopia à existência, daí a existência se tornar pura fenomenalidade; o que liberta do futuro.

O infinito interior irrompe e não encontra tranqüilidade; a seriedade da vida. A estética cobre o vazio - a outra face das crises. A perda do herói; o jogo com os elementos puramente estéticos. A estilização de um possível escopo estético essencial. Fora do estilo, a individualidade do criador perde sua segurança, é percebida como irresponsável. A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, só é fundamentada e sustentada pela tradição.

A crise da vida, em oposição à crise da função de autor, embora amiúde a acompanhe, reside no fato de a vida se povoar de heróis literários, de se separar do futuro absoluto, de se transformar em tragédia sem coro nem autor.

Estas são as condições para a participação do autor no acontecimento existencial, para a força e a fundamentação da sua posição criadora. Ninguém jamais provará seu *álibi* no acontecimento da existência. Quando esse álibi serve de premissa para a criação e para o discurso, nada de responsável, de sério e de significante pode produzir-se. Uma responsabilidade especial é necessária (no domínio autônomo da cultura)
– não se pode começar a criar tal e qual, completamente sozinho, sem nada; mas essa especialização da responsabilidade só pode edificar-se sobre a profunda confiança numa instância suprema que abençoa a cultura, confiança em que outro - acima de mim - responde pela minha responsabilidade especial, em que não atuo no vazio dos valores. Fora dessa confiança, haverá apenas vã pretensão.

O ato realmente criador (e todo ato, aliás) evolui nas fronteiras (nas fronteiras dos valores) do mundo estético, da realidade do dado (a realidade do dado é uma realidade estética), nas fronteiras do corpo, nas fronteiras da alma, evolui no espírito; quanto ao espírito, ele ainda não existe; para o espírito, tudo ainda está por-vir e o que *já* é, para ele, *já foi*.

Falta-nos examinar brevemente a relação do espectador com o autor, de que já falamos nos capítulos anteriores. O autor tem autoridade e o leitor precisa dele não como uma pessoa, como o outro, como um herói, mas como um *princípio* ao qual cumpre adequar-se (apenas o exame da biografia do autor o converte em herói, num homem determinado na exis-

tência e que podemos contemplar). A individualidade do autor enquanto criador é uma individualidade criadora e de uma ordem particular, não estética; é a individualização ativa de uma visão, de uma formação e não uma individualidade visível e com uma forma. O autor só se torna uma individualidade propriamente dita quando relacionamos a ele *o* mundo individual dos heróis, que ele criou e ao qual deu uma forma, ou também quando ele se objetivou parcialmente como narrador. O autor não pode, nem deve, determinar-se para nós como pessoa, pois estamos nele, vivemos sua visão ativa; é somente no término da contemplação artística, ou seja, quando o autor deixar de dirigir ativamente nossa visão, que poderemos objetivar nossa própria atividade vivida sob a sua direção (nossa atividade é sua atividade), objetivá-lo como um rosto, como uma face individual de autor que alojamos com prazer no mundo dos heróis criado por ele. Mas esse autor objetivado, que deixa de ser o principio da visão para tornar-se o objeto da visão, distingue-se do autor como herói de uma biografia (que é uma forma carente de princípios possíveis). A tentativa que consiste em fundamentar-se na individualidade do autor para determinar sua criação, para explicar a

atividade criadora a partir da existência - até que ponto será possível? Ë isso que determina a situação e os métodos da biografia enquanto forma científica. O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social. Aqui saímos dos limites de uma análise do acontecimento da obra e entramos no domínio da história; o estudo puramente histórico tem de levar em conta todos esses fatos. A metodologia da história da literatura está fora do âmbito do nosso trabalho. Para o leitor, no interior da obra, o autor corresponde ao conjunto dos princípios criadores que devem ser realizados, à unidade dos constituintes da visão exotópica que sua atividade relacionou com o herói e seu mundo. Sua individuação enquanto homem é um ato criador secundário, um ato do leitor, do crítico, do historiador, um ato que é independente do autor enquanto princípio ativo de uma visão - e é um ato que *o* torna passivo.

O romance de educação na história do realismo

Titulo da edição original: *O romance de educaçdo e seu significado na história do realismo.*
– Texto de arquivos (1936-1938).
– Fragmentos de trabalhos preparatórios que serviram para a realização de um vasto estudo cuja publicação foi comprometida pela guerra. O manuscrito não foi encontrado.

I

Para uma tipologia histórica do romance

O problema do gênero do romance do ponto de vista histórico (e não de um ponto de vista formal-estatístico ou normativo). Multiplicidade dos aspectos do gênero. Tentativa de uma classificação histórica destes aspectos, baseada nos princípios estruturais da imagem do herói principal — no *romance de viagem, romance de provas, romance biografico* (auto-biográfico) e no *romance de educação ou formação.* O principio geral não aparece de forma pura em nenhuma das variantes concretas historicamente atestadas, manifestando-se na predominância de um ou outro princípio estrutural do herói. Dada a interdependência de todos os elementos, um determinado princípio de estruturação do herói se relaciona com determinado tipo de tema, com uma concepção do mundo e com uma composição romanesca.

1. *O romance de viagem.*

O herói, carente de traços particulares, é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço — as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) — possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições especificas de vida). Esse tipo de estruturação do herói e de composição do romance é característico do naturalismo antigo (Petrônio, Apuleio — as peregrinações de Encólpio e

de outros, as peregrinações de Lúcio, o asno) e do romance picaresco europeu: *Lazarillo de Tormes, Guzmdn de Alfarache, Francion, Gil Blas,* etc. Este mesmo princípio estrutural do herói, numa forma mais rica de fatos imprevistos, predomina no romance picaresco de aventuras de Defoe *(O capitão Singleton, Molt Flanders,* etc.), no romance de aventuras e peripécias de Smollett *(As aventuras de Roderick Random, A expedição de Humphry Clinker).* E, finalmente, este mesmo princípio, acompanhado de outros fatos imprevistos, se encontra em certas variantes do romance de aventuras e peripécias do século XIX, que continua a linha do romance picaresco.

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc.

Nesse tipo de romance, as categorias temporais são pouquíssimo acentuadas. O tempo por si só carece de sentido consubstancial e também de cor histórica: o próprio "tempo biográfico" — o homem e suas idades que vão da juventude à velhice passando pelos anos da maturidade -— não é representado ou, quando o é, é de modo puramente formal. Apenas o tempo da aventura é elaborado: é constituído pela justaposição de momentos contíguos (instantes, horas, dias) que se organizam numa unidade da progressão temporal. Esse tipo de romance se caracteriza por observações temporais tais como:
''no mesmo instante'', ''um segundo depois'', ''adiantando—se uma hora", "no dia seguinte", "um minuto mais cedo ou mais tarde", "chegando tarde demais, cedo demais", e assim por diante (na descrição de lutas, de batalhas, de duelos, de brigas, de assaltos, de fugas e de outras peripécias), e "de dia", "de manhã", "à noite", que servem para situar a ação. (Significado específico da noite na aventura, etc.)

A ausência do tempo histórico faz que a ênfase recaia unicamente nas diferenças e nos contrastes. Os vínculos consubstanciais são quase inexistentes. Fatos socioculturais tais como etnia, país, cidade, grupo social, grupo profissional, não são percebidos no conjunto integrado que constituem. É isso que explica uma característica particular desse tipo de romance: o

grupo social, a etnia, o país, os costumes são registrados num espírito "exótico", ou seja, as distinções e os contrastes, a alteridade, são objeto de uma percepção bruta. E isso que explica também o caráter naturalista dessa variante romanesca: o mundo se desagrega em coisas isoladas, fenômenos e acontecimentos, que são justapostos ou se sucedem. A imagem do homem — apenas esboçada — é inteiramente estática, como é estático o mundo que o rodeia. Esse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem. E mesmo quando a situação do homem se modifica (no romance picaresco, em que o mendigo fica rico, o plebeu se torna nobre), ele mesmo continua inalterado.

2. *O romance de provas.*

Este segundo tipo de romance é construído como uma série de provas às quais o protagonista é submetido. Serão postas à prova: sua lealdade, suas virtudes, suas façanhas, sua magnanimidade, sua santidade, etc. Esta representa a variante mais difundida na literatura européia e inclui a maior parte de toda a produção romanesca. Nos romances deste tipo, o mundo é apenas o teatro das lutas e das provas do herói. Os acontecimentos, as peripécias são a pedra de toque do herói; este é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que, ao longo de todo o romance, só são verificadas e postas à prova.

O romance de provas já aparece na literatura clássica antiga em duas variantes principais: a primeira variante é representada pelo romance grego *(A Etiópica, Leucipe e Cleitofon,* etc.), a segunda variante, pela hagiografia do início do cristianismo (em

particular pela vida dos mártires).

Na primeira variante —- o romance grego -—, são postas à prova a fidelidade no amor e a pureza ideal do herói e da heroína. As peripécias organizam-se principalmente em torno das tentações a que são expostas a inocência, a pureza e a fidelidade dos protagonistas. O caráter dos heróis, estáticos e imutáveis, e seu idealismo abstrato, excluem qualquer devir, qualquer evolução; o que acontece, o que é percebido, o que é vivido, não pode servir de experiência capaz de modificar e de formar o herói.

226

No romance. A imagem do herói é muito unificada, mas a unidade integrada daí resultante é muito específica: é essencialmente estática. O romance grego, que nasceu no terreno do neo-sofismo e absorveu a casuística retórica, elabora uma concepção basicamente retórico-jurídica do homem. A imagem do homem é profundamente impregnada pelas categorias jurídico-retóricas e pelas noções de culpabilidade-inocência, julgamento-justificação, acusação, criminalidade, virtudes, méritos, etc. Essas categorias influenciaram por muito tempo o romance, determinando um modo de colocar o herói que o destinava à acusação ou à defesa, e transformava o romance numa espécie de tribunal designado a julgar o homem. No romance grego, essas categorias têm ainda um caráter formal, mas já convertem o homem numa *unidade integrada* oferecida ao julgamento (à defesa e à acusação) e portadora de crimes ou de méritos. As categorias jurídico-retóricas, no romance grego, foram muitas vezes estendidas ao mundo, transformando o acontecimento em auto de instrução, as coisas em provas, etc. Todas essas considerações se fundamentam numa análise do material concreto oferecido pelo romance grego.

Na segunda variante do romance de provas, que também surge no terreno da literatura clássica antiga, o conteúdo ideológico se modifica sensivelmente, tanto no tocante à imagem do homem como no tocante à noção de prova. E uma variante que se prepara, já nos primeiros tempos do cristianismo, nas hagiografias — vidas de mártires e outros santos (Díon Crisóstomo, as lendas do ciclo *clementina*, etc.). Seus elementos encontram-se também nas *Metamorfoses (O asno de ouro)* de Apuleio. Na base dessa variante encontra-se o santo sendo posto à prova pelo sofrimento e pela tentação. Entretanto, essa noção já não tem o caráter externo, formal, que tinha no romance grego. A vida interior, o *habitus* integra-se à imagem do herói. O tipo de provas se aprofunda e se apura do ponto de vista nocional, em especial quando se trata da fé às voltas com a dúvida. De uma maneira geral, essa variante do romance de provas apresenta uma combinação do romance de aventuras e do romance psicológico, conflituoso. Em todo caso, a prova

227

continua a realizar-se a partir de um ideal preestabelecido e dogmaticamente acatado. Este ideal não implica qualquer dinâmica ou devir. O herói posto à prova é predeterminado. As provas (sofrimento, tentação, dúvida) não constituem uma experiência formadora, não modificam o herói; para ele toda a questão se resume em conservar, justamente, uma firmeza imutável.

O *romance de cavalaria* da Idade Média (no que tem de essencial), sucederá às variantes precedentes do romance de provas, do qual sofre, claro, a influência. Certa diversidade dos tipos, no romance de cavalaria, será determinada pelos matizes do conteúdo ideológico da noção de provas (sua predominância no romance cortês e no romance eclesiástico-cristão ou místico). Seria útil uma análise que versasse sobre os tipos fundamentais de estruturação do romance de cavalaria, em versos
—- dos séculos XII e XIII -, e em prosa - dos séculos XIII e XIV — (até *Amadis* e os *Palmeirins* inclusive).

E, finalmente, o *romance barroco* é a variante mais pura, a mais importante, e historicamente a mais influente, do romance de provas (d'Urfé, Scudéry, La Calprenède, Lohenstein e outros). O romance barroco soube extrair da noção de prova os enredos nela latentes e que eram propícios à construção do grande romance. Por isso o romance barroco,

melhor do que qualquer outro, revela as propriedades organizadoras da idéia de educação, ao mesmo tempo que revela as limitações e a pobreza de seus meios de penetração ante a realidade. O romance barroco é o tipo mais conseqüente do *romance heróico,* evidencia as particularidades da *heroificação romanesca* no que a diferencia da *heroificação épica.* O Barroco não admite nada que seja mediano, normal, típico, corrente; tudo é encarado na escala do grandioso. O patos retórico-jurídico também se expressa nele com uma lógica e um ardor magistrais. A imagem do homem se organiza em torno da escolha de seus traços característicos, sendo submetida a um processo de integração que a torna um todo: os atos e os acontecimentos (o "destino") se vinculam à imagem do herói em função da defesa (apologia) que este último suscita, em função de sua justificação, de sua glorificação, ou, pelo contrário, das necessidades de uma acusação, de um desmascaramento.

O romance barroco de provas evoluiu em duas direções para originar: 1) o romance heróico de aventuras (Lewis, Radclif-

fe, Walpole e outros); 2) o romance sentimental patético-psicológico (Richardson, Rousseau). As características do romance de provas modificam-se sensivelmente nessas variantes, em particular na última delas, em que aparece a heroificação especifica do fraco, a heroificação das "pessoas simples".

Apesar de suas diferenças, as variantes históricas do romance de provas que acabamos de enumerar apresentam todas um conjunto de *traços comuns* que determinam o significado deste tipo na história do romance europeu.

1) *O enredo.* O enredo, no romance de provas, é sempre construído sobre um desvio em relação ao curso normal da vida dos heróis, sobre acontecimentos excepcionais e situações tais que não existem na biografia típica, normal e habitual dos homens. Assim, no romance grego, temos peripécias que se situam entre os esponsais e as bodas ou então entre o casamento e a primeira noite de núpcias, etc., ou seja, episódios que, na realidade, não deveriam ocorrer, que estão presentes apenas para introduzir distância entre dois momentos contíguos de uma biografia, para refrear o desenvolvimento normal da vida sem modificá-la — os amantes sempre acabam por unir-se, e a vida biográfica volta ao seu curso normal, depois que sai do âmbito que lhe é proporcionado pelo romance. É isso que caracteriza o tempo romanesco que carece da duração biográfica real. Isso explica o papel excepcional do acaso no romance em geral e no romance barroco em particular. Os acontecimentos, que no romance barroco se organizam como aventuras, estão isentos de qualquer significado biográfico ou social e de qualquer tipicidade: são inesperados, inéditos, extraordinários. Isso também explica o papel do crime, da anomalia, nos enredos do romance barroco, seu lado sangrento e amiúde perverso (este aspecto continua a ser característico do romance de aventuras que continua a linha do romance barroco, passando por Lewis, Walpole, Radcliffe — o romance negro e o romance gótico).

O romance de provas sempre começa onde começa o desvio em relação ao curso biográfico e social da vida, e termina onde a vida retoma seu curso habitual. É por isso que os acontecimentos do romance de provas, sejam eles quais forem, não criam um novo tipo de vida, uma nova biografia do homem, determinada por condições modificadas de vida. Fora dos li-

mites do romance, a biografia e a vida social se preservam imutáveis, habituais e inalteradas.

2) *O tempo* (o tempo da aventura, das aventuras em série: ilimitado, infinito). No romance de provas, estamos diante de uma fase de elaboração posterior, mais detalhada, do *tempo da aventura* (separado da história e da biografia). Cumpre acrescentar-lhe, sobretudo no romance de cavalaria, o *tempo fabuloso* (sob a influência do Oriente). Esse tempo se caracteriza precisamente pela transgressão das categorias temporais normais: numa noite, por exemplo, produz-se um trabalho de vários anos ou então, pelo contrário, os anos

passam num instante (o motivo do sono encantado).

As particularidades do enredo, que se organiza a partir de desvios em relação ao curso histórico e biográfico, determinam os traços específicos do tempo no romance de provas — de um tempo que não se mede segundo os critérios reais (históricos ou biográficos). Também aqui, falta a localização histórica, em outras palavras, o tempo não se relaciona consubstancialmente com uma determinada época histórica, com seus acontecimentos e com suas condições históricas próprias. Aliás, não existia o problema de uma localização histórica, como tal, para o romance de provas.

É verdade que o barroco constrói também o *romance histórico de provas* (por exemplo, *Cyrus* de Scudéry, *Arminius e Thusnelda* de Lohenstein). Mas estes são romances pseudo--históricos e o tempo é igualmente pseudo-histórico.

O romance de provas, no que diz respeito às categorias temporais, logra um grande sucesso na elaboração do tempo psicológico (sobretudo no romance barroco): é um tempo dotado de percepção subjetiva e de duração (na representação do perigo, da espera cansativa, da paixão inextinguível, etc.). Acontece que esse tempo concreto, com sua cor psicológica, carece da menor localização, mesmo quando se trata do processo inteiro de uma vida individual.

3) *A representação do mundo.* Diferentemente do romance de viagem, o romance de provas se concentra no herói. O mundo que o rodeia, e as personagens secundárias, na maioria dos casos, servem de pano de fundo, de cenário. Mesmo assim, o ambiente do herói não deixa de ocupar um grande lugar no romance (em particular no romance barroco). Esse mun-

do exterior, que serve assim de pano de fundo a um herói imóvel, é no entanto desprovido de autonomia e de historicidade. No romance de provas (aspecto em que se distingue do romance de viagens), o exotismo geográfico prevalece sobre o exotismo social. Os costumes, que ocupavam um grande lugar no romance de viagem, estão quase ausentes do romance de provas (se o exotismo não estiver representado). Entre o herói e o mundo não existe interação verdadeira: o mundo é impotente para modificar o herói e restringe-se a pô-lo à prova, e o herói por sua vez não atua sobre o mundo, não lhe muda a face, ocupado como está em agüentar as provas, em afastar seus inimigos, etc. O herói não toca em nada no mundo, não modifica a face social do mundo, não o reconstrói, o que, aliás, não pretende. No romance de provas, não existe o problema da interação entre o sujeito e o objeto, entre o homem e o mundo. Daí o caráter estéril e improdutivo do heroismo nesse tipo de romance (mesmo naqueles em que estiverem representados heróis históricos).

Depois de atingir o apogeu de seu desenvolvimento na variante barroca, o romance de provas dos séculos XVIII e XIX perde sua pureza, mas o tipo de construção do romance, baseado na noção de pôr à prova o herói, continua a existir, ganha complexidade, claro, com tudo o que foi adquirido pelo romance biográfico e pelo romance de educação. A força organizadora da noção de prova, que permitira tratar com profundidade o material heterogêneo que rodeava o herói, e associar aos aspectos cativantes da aventura os problemas internos e as complexidades psicológicas, confere grande importância a essa noção de prova na história posterior do romance. Assim, a noção de prova, tornada mais complexa e rica pelas aquisições do romance biográfico (principalmente do romance de educação), encontra-se na base do romance realista francês. Os romances de Stendhal e de Balzac, por seu tipo fundamental de construção, são romances de provas (a tradição barroca em Balzac é particularmente profunda). Entre os outros fenômenos importantes do século XIX, é preciso citar Dostoievski, cujos romances, pelo tipo de construção, são romances de provas.

A própria noção de prova ganha posteriormente um conteúdo ideológico muito variado. Temos, no romantismo tardio, a vocação e a genialidade postas à prova, bem como o fato de

ser um eleito. Uma outra variante, no romantismo francês, apresenta o *parvenu* napoleônico, a saúde biológica e a aptidão para a vida (Zola) postos à prova, a genialidade do artista e, paralelamente, a sua aptidão para a vida *(Künstlerroman)* postos à prova, e, por fim, o reformador liberal, o nietzschiano, o amoralista, a mulher emancipada, etc., postos à prova (toda uma gama de variantes perpassa a produção romanesca de segunda ordem na segunda metade do século XIX). O romance russo passa por variante do romance de provas, em que se põe à prova o homem em seu valor e em sua aptidão social (o tema do *homem inútil).*

3. *O romance biográfico.*

O romance biográfico também já se prepara sobre o terreno da literatura clássica antiga — na biografia e na autobiografia antiga e na confissão dos primeiros tempos do cristianismo (até Santo Agostinho). Entretanto, trata-se apenas de uma fase preparatória. E, aliás, de uma maneira geral, nunca houve forma pura no romance biográfico. Há um princípio biográfico (autobiográfico) de estruturação do herói no romance e de uma estruturação correspondente em certos aspectos do romance.

As formas biográficas no romance apresentam-se nas seguintes variantes: a forma ingênua, antiga (já atestada na Antigüidade) do sucesso-insucesso; os trabalhos e as obras; as confissões (a biografia-confissão); a forma hagiográfica; e, finalmente, elabora-se, no século XVIII, a variante mais importante: o romance biográfico familiar.

De todas essas variantes da composição biográfica — incluindo a mais primitiva delas que se constrói sobre a enumeração dos sucessos e insucessos de uma vida - , reteremos um conjunto de características particularmente importantes.

1) *O enredo* do romance biográfico (diferentemente do que se passa no romance de viagem e no romance de provas) não se baseia em desvios em relação ao curso típico e normal de uma vida, mas em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana: o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um destino humano, os tra-

balhos e as obras, a morte, etc. Em outras palavras, baseia-se exatamente nos momentos que se situam antes do início ou depois do fim do romance de provas.

2) Conquanto a biografia do herói constitua o enredo do romance biográfico, nele a imagem do próprio herói carece de um verdadeiro devir, de uma evolução: a vida do herói (seu destino) se modifica, se elabora, evolui, ao passo que o herói permanece inalterado. A atenção se concentra quer em suas obras, façanhas, méritos, atos, quer nas formas assumidas por seu destino, por sua felicidade, etc. A única modificação conhecida pelo romance biográfico (sobretudo na autobiografia e na confissão) é a crise e a regeneração do herói (a hagiografia biográfica dos santos do tipo conflituoso — as *Confissões* de Santo Agostinho, etc.). A concepção da vida (a idéia da vida) que está na base do romance biográfico reside no fato de a vida se definir pelos resultados objetivos (pelas obras, méritos, trabalhos, façanhas) ou então pelas categorias da felicidade-infelicidade (com todas as variantes dessa categoria).

3) A particularidade essencial do romance biográfico é que nele vemos aparecer o *tempo* biográfico. Diferentemente do tempo biográfico da aventura e do tempo fabuloso, é com um realismo absoluto que todos os elementos se relacionam com o processo geral da vida, sendo esse processo circunscrito, não reproduzível e irreversível. Cada acontecimento da vida está localizado nesse processo global, e com isso deixa de ser uma aventura. O instante, o dia, a noite, a justaposição de breves instantes, tudo isso perde a importância no romance biográfico que opera com períodos longos, com partes orgânicas (as idades, etc.) do todo de uma vida. Sobre essa base temporal, o romance biográfico apresenta em primeiro plano os acontecimentos particulares e as peripécias. Acontece que os instantes, as

horas e os dias assim situados com destaque já não se subordinam à aventura, mas dependem do tempo biológico em que estão imersos e que os imbui de realidade.

O tempo biográfico, enquanto tempo real, não pode deixar de ser incluído no processo mais amplo do tempo histórico (do qual participa), ainda que só seja histórico de um modo embrionário. A vida biográfica não pode dar-se fora de uma época, ela estende-se além dos limites de uma vida cuja duração é representada, acima de tudo, pelas gerações. Não há

233

lugar para as gerações no romance de viagem e no romance de provas. As gerações introduzem um aspecto novo, essencial, na representação do mundo, introduzem o contato entre vidas diacrônicas (a relação entre as gerações *versus* o encontro no romance de aventuras). Desemboca-se na duração histórica. Mas o próprio romance biográfico ainda não conhece o verdadeiro tempo histórico.

4) De acordo com as particularidades que acabamos de distinguir, também o *mundo* reveste, no romance biográfico, um caráter particular. Já não é um pano de fundo para o herói. O contato e o vinculo do herói com o mundo não se organizam como um encontro casual, fortuito e inesperado (nem como meio de pôr à prova). As personagens secundárias, o país, a cidade, as coisas ocupam um lugar funcional no romance biográfico e têm uma relação não menos funcional com a vida do protagonista. E isso que permite a essa representação do mundo superar tanto a desordenação naturalista do romance de viagem como o exotismo e a idealização abstrata do romance de provas. Graças ao vínculo que liga a um tempo histórico, a uma época, fica possível refletir a realidade de modo mais realista (a situação, a profissão, o nascimento serviam de máscaras no romance de viagem; no romance biográfico, esses elementos determinam consubstancialmente a vida). (O vínculo que liga às personagens secundárias, às instituições, ao país, perde seu caráter superficial peculiar à aventura.) Esses traços se manifestam com muitíssima clareza no romance biográfico familiar (do tipo de *Tom Jones* de Fielding).

5) A imagem do herói no romance biográfico. A heroificação é quase inexistente (só se preserva parcialmente, e numa forma modificada, na hagiografia. O herói tampouco é o ponto móvel no espaço que era no romance de viagem, privado de traços particulares. Em vez de uma heroificação abstrata e sistemática, tal como a encontrada no romance de provas, há um herói que se caracteriza indiferentemente por traços positivos ou negativos (não é posto à prova, mas tende para resultados concretos e reais). Porém esses traços têm um caráter estratificado, preconcebido, são dados enquanto tal desde o início e, em toda a duração do romance, o homem permanece inalterado. Os acontecimentos não modelam o homem, mas seu destino (ainda que este seja criador).

234

Estes são os princípios fundamentais da estruturação do herói romanesco que foram elaborados e praticados na segunda metade do século XVIII, ou seja, antes do momento em que se edificava o romance de educação. Todos esses princípios estruturais do herói prepararam o desenvolvimento das formas sincréticas do romance no século XIX, e, acima de tudo, do romance realista (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray). Para compreender o romance do século XIX, é indispensável conhecer a especificidade e o valor dos princípios de estruturação do herói que, em maior ou menor grau, presidem à criação do romance realista. O romance de educação, tal como surgiu na Alemanha na segunda metade do século XVIII, tem uma importância primordial para o romance realista (e em parte para o romance histórico).

235

II

O romance de educação

O tema fundamental de nosso trabalho é a espácio-temporalidade e a imagem do homem no romance. Adotamos como critério o grau de assimilação entre o tempo histórico real e o homem nessa temporalidade. Nossa tarefa, no essencial, refere-se aos problemas teóricos que se colocam nas áreas da literatura. Uma análise teórica necessita recorrer a um material histórico concreto. Por outro lado, essa tarefa por si só é demasiado vasta e necessita ser delimitada tanto em seus aspectos teóricos como em seus aspectos históricos. Daí nossa escolha de uma problemática mais especializada e mais concreta que concerne ao *homem em formação* (em devir) no romance.

O tema assim delimitado acarreta novas restrições e precisões.

Existe uma variante específica do gênero romanesco que se chama "romance de educação ou de formação" *(Erziehungsroman* ou *Bildungsroman).* Costuma-se relacionar a essa variante do gênero (numa ordem cronológica) os seguintes tipos básicos: *Ciropedia* de Xenofonte (Antigüidade), *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (Idade Média), *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (Renascimento), *Telêmaco* de Fénelon (Neoclassicismo), *Emflio* de Rousseau (na medida em que este tratado pedagógico comporta muitos elementos romanescos), *Agathon* de Wieland, *Tobias Knaut* de Wetzel, *Correntes de vida por linhas ascendentes* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe (os dois romances), *Titã* de Jean Paul (e alguns outros romances seus), *David Copperfield* de Dickens, *O pastor da fome* de Raabe, *Henrique, o Verde* de

~kkkkkkk

Gottfried KelIer, *Pedro, o afortunado* de Pontoppidan, *Infância, adolescência e juventude* de Tolstoi, *Uma história comum* de Gontcharov, *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Os Buddenbrook* e *A montanha mágica* de Thomas Mann, etc.

Certos teóricos, guiados por princípios puramente compositivos (pelo conjunto do tema romanesco concentrado no processo de formação do herói), restringem consideravelmente essa série (e excluem Rabelais, por exemplo). Outros, pelo contrário, contentam-se com que o princípio de formação do herói esteja presente no romance, e ampliam consideravelmente essa série, incluindo obras tais como *Tom Jones, o enjeitado* de Fielding, *A feira das vaidades* de Thackeray, etc.

À primeira vista, está claro que a série que acabamos de mencionar contém fenômenos por demais heterogêneos, tanto de um ponto de vista teórico como de um ponto de vista histórico. Certos romances têm um caráter puramente biográfico e autobiográfico, outros não; uns organizam-se em torno da idéia pedagógica da educação do homem, outros se desinteressam dela; uns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, e são quase totalmente isentos de enredo romanesco, outros, pelo contrário, organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. As diferenças são ainda mais substanciais quando se trata da relação existente entre esses romances e o realismo e, sobretudo, com o tempo histórico real.

Essas constatações obrigam-nos a introduzir um corte diferente, não só na série citada, mas também em toda a problemática do romance chamado de educação.

Trata-se, acima de tudo, de isolar o princípio determinante da *formação do homem.* Na maioria dos casos, o romance (e as variantes romanescas) conhece apenas a imagem *pre-estabelecida* do herói. A dinâmica do romance, os acontecimentos e episódios nele representados, consiste em movimentar o herói no espaço, na hierarquia social: ele é mendigo, fica rico, é plebeu, torna-se nobre. O herói ora se aproxima, ora se afasta de seu objetivo - da noiva, da vitória, da riqueza, etc. Os acontecimentos modificam-lhe o destino, a situação na vida e na sociedade, ao passo que ele permanece inalterado, sempre igual a si mesmo.

Na maioria das variantes do gênero romanesco, o enredo,

a composição e toda a estrutura interna do romance postulam a imutabilidade, a firmeza da imagem do herói, a unidade estática que ele representa. O herói é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; as outras grandezas - o ambiente espacial, a situação social, a fortuna, em suma, todos os aspectos da vida e do destino do herói - são *grandezas variáveis.*

O conteúdo dessa *grandeza constante* (do herói preestabelecido e imutável) e os indícios de sua unidade, de sua constância e de sua própria identidade podem ser muito variados — a começar pela identidade zero do nome dado ao herói (em certas variantes do romance de aventuras) para terminar em seu caráter que pode ser complexo e ter alguns de seus aspectos revelados apenas progressivamente, ao longo do romance. O que também pode ser variável são os princípios da seleção dos traços essenciais e os princípios de combinação e de organização do conjunto da imagem do herói, e, afinal, os princípios compositivos que regem a revelação dessa imagem.

No entanto, sejam quais forem as diferenças estruturais da própria imagem, o herói não tem mobilidade nem devir. O herói é o ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica do romance. A constância e a imobilidade interna do herói são as premissas do movimento romanesco. A análise dos enredos romanescos típicos mostra que estes pressupõem um herói preestabelecido, imutável, pressupõem a *unidade estática* do herói. É o desenrolar do destino e da vida do herói preestabelecido que confere conteúdo ao enredo. O próprio caráter do homem, suas modificações e sua evolução não se transformam em enredo romanesco. Este é o tipo predominante de romance.

Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma *unidade estática* mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica.* Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável.* As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação* do homem.

238

A *formação* (a transformação) do homem varia, porém, muito conforme o grau de assimilação do tempo histórico real.

Na organização temporal do romance de aventuras, a transformação do homem é, claro, impossível (voltaremos a este ponto), ao passo que é totalmente possível na temporalidade cíclica. No idílio, por exemplo, o tempo se presta a uma representação do desenrolar da vida humana (desde a infância até a velhice, passando pelos anos de juventude e de maturidade) e a uma representação das modificações internas do caráter e da mentalidade, que se realizam no homem à medida que vão passando os anos. E um tipo de evolução cíclica que cada vida reproduz. O romance cíclico de tipo puro (puramente articulado sobre a idade) não é comprovado, mas os elementos constitutivos desse tipo abundam no idílio do século XVIII e entre os representantes do regionalismo e do *Heimatkunst* do século XIX. Por outro lado, na ramificação humorística do romance de educação (no sentido estrito), representada por Hippel e Jean Paul (em parte também por Sterne), o ingrediente idílio-ciclo tem enorme importância. Este ingrediente está presente, em maior ou menor grau, nos outros romances de formação (é muito acentuado em Tolstoi que, a esse respeito, se vincula diretamente às tradições do século XVIII).

Um segundo tipo de temporalidade cíclica, observado no romance de formação, e que se relaciona (se bem que menos estreitamente) com as idades do homem, consiste em representar um certo modo de desenvolvimento típico, repetitivo, que transforma o adolescente idealista e sonhador num adulto sóbrio e prático - uma trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de cepticismo e resignação. Este tipo de romance de formação se caracteriza por uma representação que assimila o mundo e a vida a uma

experiência, a uma *escola* pelas quais todos os homens devem passar para retirar delas um único e mesmo resultado: a sobriedade acompanhada de um grau variável de resignação. Este tipo, em sua forma mais pura, é representado pelo romance clássico de formação da segunda metade do século XVIII, acima de tudo por Wieland e Wetzel. É a esse tipo que também pertence, em larga medida, *Henrique, o Verde* de Keller. Elementos desse tipo aparecem também em Hippel, em Jean Paul e sobretudo em Goethe.

O terceiro tipo do romance de formação é representado

239

pelo tipo biográfico (e autobiográfico). Nele está ausente o elemento cíclico. A transformação se insere no tempo biográfico, atravessa fases individuais não generalizáveis. Tal romance pode ser típico, mas a tipificação desse tempo já não é cíclica. A transformação é o resultado de um conjunto de circunstâncias, de acontecimentos, de atividades, de empreendimentos, que modificam a vida. É o destino do homem que se constrói, e, ao mesmo tempo, este se constrói, constrói seu caráter. A elaboração da vida-destino se confunde com a formação do próprio homem. E o caso de *Tom Jones* de Fielding, de *David Copperfleld* de Dickens.

O quarto tipo do romance de formação é representado pelo romance didático-pedagógico. Fundamenta-se numa idéia pedagógica determinada, concebida com maior ou menor amplitude. Ele apresenta o processo pedagógico da educação no sentido estrito da palavra. É ao tipo puro deste romance que se vinculam obras como: *Ciropedia* de Xenofonte, *Telêmaco* de Fénelon, *Emílio* de Rousseau. Elementos desse tipo encontram-se também em outras variantes do romance de formação (mesmo em Goethe, em Rabelais).

O quinto e último tipo do romance de formação é o mais importante. Nele a evolução do homem é indissolúvel da evolução histórica. A formação do homem efetua-se no *tempo histórico* real, necessário, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriormente mencionados, a formação do homem se operava contra o pano de fundo imóvel de um mundo já concluído e, no essencial, totalmente estável. Mesmo quando ocorriam mudanças, estas eram secundárias e não atingiam os fundamentos do mundo. O homem se formava, se desenvolvia, mudava, no interior de uma época. O que esse mundo concreto e estável esperava do homem em sua atualidade era que este se adaptasse, conhecesse as leis da vida e se submetesse a elas. Era o homem que se formava e não o mundo: o mundo, pelo contrário, servia de ponto de referência para o homem em desenvolvimento. A evolução do homem era por assim dizer assunto pessoal seu, e os frutos dessa evolução pertenciam à sua biografia privada; no mundo, nada mudava. A própria noção de um mundo servindo de experiência, de escola era muito produtiva no romance de educação: imprimia certa aparência ao mundo e apresenta-

240

va sua outra face ao homem — a face que, justamente, era desconhecida antes desse romance; isso levava a repensar os elementos do enredo romanesco e abria ao romance novos pontos de vista, realistas e produtivos sobre o mundo. Ainda assim o mundo, mesmo quando concebido como experiência e escola, continuava a ser um dado preestabelecido, imutável, que só mudava graças ao processo de investigação de quem o estudava (na maioria dos casos, esse mundo se revelava mais pobre e mais seco do que parecia no princípio).

Em romances como *Gargantua e Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, a formação do homem apresenta-se de modo diferente. Já não é um assunto particular. O homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão. A força organizadora do futuro desempenha portanto um importante papel, na mesma medida em que o futuro não é

relativo à biografia privada, mas concernente ao futuro histórico. São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles. Não é de surpreender que, nesse tipo de romance de formação, os problemas sejam expostos em toda a sua envergadura, pois que se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora. A imagem do homem em devir perde seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera totalmente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica. Este é o último tipo do romance de formação, o tipo realista.

O princípio de tal formação histórica do homem encontra-se na quase totalidade dos grandes romances realistas, o que equivale a dizer que sempre estarão presentes quando o tempo histórico for assimilado.

É precisamente este último tipo de romance realista de formação que constitui o tema do nosso estudo. Este tipo de romance oferece um material particularmente adaptado à problemática teórica mais genérica do nosso trabalho cujo propó-

sito é tornar claro o grau de assimilação do tempo histórico nas fases essenciais do romance.

É evidente que o romance de formação do quinto tipo não pode ser compreendido independentemente dos quatro outros tipos do romance de formação, principalmente do segundo tipo - do romance de educação na acepção exata do termo (Wieland é seu fundador) que prepara diretamente o romance tal como será praticado por Goethe. Esse romance é o evento mais característico do Século das Luzes na Alemanha. Foi nesse tipo de romance que já foram colocados, de uma forma embrionária, os problemas da realidade e das possibilidades do homem e o problema da iniciativa criadora. Por outro lado, o romance de educação se relaciona diretamente com os primeiríssimos romances de formação de tipo autobiográfico, especialmente com *Tom Jones* de Fielding (já nas primeiras palavras de seu célebre “prefácio”, Wieland vincula seu *Agathon* ao tipo de romance - mais exatamente ao tipo de herói — iniciado por *Tom Jones).* Para compreender os problemas suscitados pelo tempo na formação do homem, cumpre também levar em conta o tipo cíclico de formação encontrado no idílio, tal como está presente em Hippel e Jean Paul (em relação com elementos de formação mais complexos vinculados à influência de Wieland e de Goethe). E, finalmente, para compreender a imagem do homem em formação em Goethe, cumpre também levar em conta a idéia de educação tal como ela se constituiu no Século das Luzes, e, em particular, tal como se apresenta através das variantes específicas que encontramos na Alemanha, na noção de uma educação da espécie humana em Lessing e em Herder.

Assim, portanto, mesmo limitando-nos ao estudo do quinto tipo do romance de formação, também teremos de aludir aos outros tipos desse romance; isso entretanto não quer dizer que busquemos abarcar o material histórico em sua totalidade (nosso objetivo permanece principalmente teórico) e estabelecer todas as conexões e todas as relações históricas, ainda que fundamentais. Nosso trabalho não visa uma análise histórica exaustiva desse problema.

Uma posição particular na evolução do romance realista de formação cabe a Rabelais (e, em parte, a Grimmelshausen). Nestes casos o romance representa um vasto empreendimento

que visa a construção de uma imagem do homem em evolução, localizado num tempo folclórico histórico-popular. Daí a imensa importância de Rabelais, tanto para o problema geral da assimilação do tempo histórico no romance quanto para o problema particular da imagem do homem em evolução. E por esta razão que dedicamos em nosso trabalho um espaço considerável a Rabelais assim como a Goethe.

III

O espaço e o tempo

A aptidão para *ver o tempo*, para *ler o tempo* no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. A aptidão para ler, em tudo — tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas idéias (nos seus conceitos abstratos) -, os *indícios da marcha do tempo*. O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho) e que constituem o tempo cíclico. O crescimento das árvores e do rebanho, as idades do homem, todos eles indícios visíveis que se referem a períodos mais amplos. Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais. O trabalho dos olhos que vêem combina-se aqui com um processo muito complexo do pensamento. Quaisquer que sejam, porém, o nível de profundidade e o grau de generalização desse processo cognitivo, este nunca se separa totalmente do trabalho a que se dedicam os olhos, não se separa do indício sensível e concreto, não se separa da palavra viva e imaginativa. Por fim, temos as contradições sócio-econômicas — essas forças motrizes da evolu-

ção — que vão do contraste elementar, imediatamente visível (a diversidade social do país natal tal como a observamos da estrada) até as manifestações mais profundas e complexas tais como aparecem nas relações e nas idéias do homem. Essas contradições abrem necessariamente uma janela para o tempo futuro. E quanto mais profundamente se revelarem essas contradições, mais plena e substancial será a visão do tempo através das imagens do artista-romancista.

Na literatura mundial, um dos ápices da visão do tempo histórico é atingido por Goethe.

A visão e a representação do tempo histórico se preparam no Século das Luzes (a esse respeito, foi-se muito injusto para com o Século das Luzes. E nele que se especificam os indícios e as categorias do tempo cíclico - o tempo natural, cotidiano e agrário do idílio, depois de este tempo ter sido, claro, preparado pelo Renascimento e pelo século XVII, sem contar a influência da tradição da Antigüidade clássica). O tema das “estações do ano”, dos “ciclos agrários”, das “idades do homem” atravessa todo o século XVIII e tem muita importância na produção poética. Este tema, aliás- o que é muito importante -, não se restringe estritamente a uma temática, tem um valor estruturante e organizador (em Thomson, Gessner, e em outros representantes do idílio). É preciso reavaliar a famosa não--historicidade do Século das Luzes. Em primeiro lugar, não se pode esquecer que a historicidade do primeiro terço do século XIX, que desdenhosamente qualificou o Século das Luzes de anti-histórico, foi preparada pelo último. Em segundo lugar, a historicidade do século XVIII não deve ser julgada em comparação com essa fase de historicidade tardia (que, repetimos, foi justamente preparada por este século), mas em comparação com as épocas que o precederam. Nessa ótica, o século XVIII revela-se ser a época de um poderoso *despertar da sensibilidade ao tempo* da natureza e da vida humana. Até o último terço do século, verifica-se a predominância dos tempos cíclicos, mas aqui ainda, apesar de suas limitações, esses tempos revolvem o terreno que servia de base ao mundo imutável das

épocas anteriores. E é nesse terreno revolvido pelos tempos cíclicos que começam a surgir os indícios do tempo histórico. As contradições internas da época, perdendo seu caráter absoluto, eterno, adquirido, revelam, no interior da época, uma plu-

245

ritemporalidade histórica: o remanescente do passado e os germes, as tendências do futuro. Simultaneamente, o tema das idades do. homem, que se amplificará até englobar o tema das gerações, começa a perder seu caráter cíclico e a preparar uma ótica histórica. Esse processo de preparação que leva à descoberta do tempo histórico era mais rápido, mais complexo, mais profundo na *criação literária* do que nas especulações abstrato-filosóficas e nas especulações propriamente histórico-ideológicas dos iluministas.

Em Goethe, que a esse respeito é o sucessor e a conclusão do Século das Luzes, a visão artística do tempo histórico, como já dissemos, atinge um ápice que continua inigualável.

O problema do tempo e do desenvolvimento histórico (especialmente a imagem do homem em devir) na obra de Goethe nos deterá mais detalhadamente na segunda parte deste trabalho. Por ora, aplicaremos nossa atenção ao exame de certos traços específicos da percepção do tempo em Goethe, o que nos permitirá esclarecer as idéias que adiantamos sobre os cronotopos e sobre o domínio dos fatos de temporalidade na literatura.

Antes de mais nada, salientamos (e isso é amplamente conhecido) a excepcional importância do *visível* para Goethe. Os sentimentos externos, as emoções internas, as especulações e os conceitos abstratos se concentram em torno do olho que vê, como centro, como primeira e última instância. Tudo o que é substancial pode e deve ser visível; tudo o que é invisível não é substancial. Todos sabem a importância que Goethe atribuía à *cultura do olho* e em que profundidade situava esta cultura. Em seu modo de compreender o *olho* e o *visível*, Goethe estava tão afastado do sensualismo rudimentar como do estetismo tacanho. O visível representava para ele não só a primeira, mas também a última instância, aquela em que o visível já está enriquecido e imbuído de toda a complexidade do sentido e do conhecimento.

Goethe detestava as palavras que não manifestavam uma experiência propriamente visual. Depois de visitar Veneza, exclama: “Assim, portanto, graças a Deus, Veneza já não é para mim uma palavra vã, um nome vazio, que tantas vezes me angustiou, a mim que sou o inimigo mortal dos sons vazios” *(Viagem à Itália,* “Veneza”).

246

Para Goethe, as noções a as idéias mais complexas e elaboradas sempre podem ser representadas de uma *forma visível,* por meio de um esboço, de um desenho esquemático ou simbólico. Todas as idéias propriamente científicas e as construções do espírito estão expressas em Goethe em forma de esquemas, de esboços e de desenhos precisos. As idéias dos outros, Goethe as assimila depois de revesti-las de uma forma visível. Na noite em que se aproximou de Schiller, enquanto lhe expõe a idéia da *Metamorfose das plantas,* Goethe, com alguns traços da pena, faz surgir ante os olhos de seu interlocutor uma flor simbólica *(Anais).* Mais tarde, durante meditações a que se entregam juntos “sobre a natureza, a arte e os costumes”, Goethe e Schiller sentem a necessidade vital de recorrer a esquemas, a esboços simbólicos *(“die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolischer Behandlung”).* Juntos compõem uma “rosa dos temperamentos”, um quadro das influências boas ou nefastas do diletantismo, desenham esquemas da teoria goethiana das cores: *“Farbenlehre” (Anais).*

Não há fundamentos de uma visão filosófica do mundo que não possam expressar-se na forma de uma imagem visual, simples e clara. Durante a viagem que o leva de Nápoles à Sicília, quando Goethe se encontra em alto mar pela primeira vez, vê a linha do horizonte fechar-se ao seu redor, e escreve: “Quem nunca se viu inteiramente rodeado de mar, não tem a menor idéia do mundo e de suas próprias relações com *ele”(Viagem à Itália,* “Na Sicília”).

A *palavra,* para Goethe, sempre coincidia com o visível. Em *Poesia e verdade,* relata-

nos o “procedimento bastante estranho” ao qual costuma recorrer: quando um objeto ou um lugar o interessa, traça-o no papel por meio de alguns traços e insere os detalhes no desenho por meio de *palavras.* Esses surpreendentes híbridos artísticos lhe permitiam reconstituir com precisão na memória qualquer localidade *(Lokalität)* de que podia necessitar para um poema ou uma narrativa *(Poesia e verdade,* livro XIX).

Assim, portanto, Goethe queria — e sabia — perceber tudo com os olhos. O invisível não existe para ele. Mas, ao mesmo tempo, seus olhos não queriam (nem podiam) ver nada como *já concluído* e *imóvel.* Seus olhos não reconheciam uma justaposição pura e simplesmente espacial, uma simples coe-

xistência das coisas e dos fenômenos. Por trás de qualquer diversidade estática, ele via a multitemporalidade: a diversidade incluía-se, para ele, no escalonamento das épocas e da evolução, ou seja, continha um sentido temporal. Numa curta nota intitulada “Ainda sobre meu relacionamento com Schiller”, eis como Goethe define essa particularidade sua: “Eu dispunha de um método de desenvolvimento que me revelava a evolução *(die entwickelnde entfaltende Methode),* e não de um método que ordenasse as coisas mediante oposições; eu não sabia o que fazer com fenômenos justapostos, ou melhor, só podia estabelecer a filiação deles” *(Anais).*

A simples contigüidade espacial *(neben einander)* dos fenômenos era profundamente alheia a Goethe; ele costumava preenchê-la, penetrá-la com o *tempo,* descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía as coisas que se encontram juntas no *espaço* segundo os elos temporais, segundo as épocas de geração. Para ele, o contemporâneo, tanto na natureza como na vida humana, se manifesta como uma diacronia essencial: ou como remanescentes ou relíquias de diversos graus de evolução e das formações do passado, ou então como germes de um futuro mais ou menos remoto.

Sabe-se bem como Goethe lutou para introduzir as noções de formação, de evolução nas ciências naturais. Não cabe comentar aqui seus trabalhos propriamente científicos. Observaremos somente que neles o visível concreto está isento de estatismo e correlaciona-se com o tempo. Em toda parte *o olho que vê* procura e encontra o *tempo:* a evolução, a formação, a história. Por trás do que está *concluído,* transparece, com excepcional evidência, o que está em evolução e em preparação. Quando Goethe atravessa os Alpes, contempla o movimento das nuvens e da atmosfera ao redor das montanhas e inventa uma teoria meteorológica. No vale, os habitantes recebem o bom e o mau tempo como algo já concluído, na montanha, assiste-se à sua formação.

Eis uma pequena ilustração dessa “visão da formação” na *Viagem à Itália:* “Quando observamos de perto ou de longe as montanhas, quando vemos seus cumes ora brilhantes à luz do sol, ora rodeados de bruma, cercados de nuvens tempestuosas, chicoteadas pela chuva, ou cobertos de neve, atribuímos tudo isso à atmosfera, pois vemos e distinguimos mui-

to bem com os olhos seus movimentos e suas mudanças. As montanhas, em contrapartida, estendem-se ante nossos sentidos externos, imóveis, em sua forma usual. Julgamo-nas mortas, porque estão imóveis, inativas, porque estão quietas. Eu, entretanto, faz muito tempo que não posso deixar de atribuir em grande parte as mudanças que se mostram na atmosfera a uma ação interior, calma e secreta das montanhas” (“De Carlsbad a Brenner”).

Mais adiante, Goethe desenvolve a hipótese segundo a qual a força de atração da massa terrestre, e sobretudo de suas partes salientes (os picos das montanhas), longe de ser constante e invariável, está em constante pulsação e, por diversas razões, ora se reduz, ora se intensifica. E precisamente a própria massa da montanha que influencia as mudanças atmosféricas. Dessa atividade interior da própria montanha, resulta o tempo meteorológico que é recebido, como algo concluído, pelos habitantes do vale.

Pouco nos importa que essa hipótese científica não esteja comprovada. O que importa é a particularidade da visão de Goethe tal como se revela. Há que convir que as montanhas,

para quem as contempla, são habitualmente a própria imagem do estatismo, a encarnação da imobilidade e da imutabilidade. Ora, as montanhas não são algo inerte, estão apenas imobilizadas, não são inativas e apenas aparentam sê-lo porque estão quietas, descansam *(sie ruhen),* e a força de atração de uma massa não é uma grandeza constante, sempre igual a si mesma, ela muda, vibra, oscila. É por isso que também as montanhas, onde essa força parece intensificar-se, são cambiantes, ativas, criadoras do tempo meteorológico.

Daí resulta que o quadro iniciado por Goethe passa por uma transformação nítida e *profunda.* Basta realmente lembrar-nos de que, no princípio, havia mudanças acentuadas da atmosfera (o brilho sob um sol forte, as nuvens, os temporais, a chuva violenta, a neve) situada contra o fundo imóvel dos montes eternamente imutáveis; no final, *nada resta* desse fundo imóvel e imutável que ganhou um movimento mais profundo do que o evidente, mas secundário da atmosfera; esse fundo tornou-se ativo, ou melhor, é nele que se situam o verdadeiro movimento e a atividade.

Essa particularidade da visão de Goethe, que se revela em

nosso curto exemplo, manifesta-se em tudo, numa ou noutra forma (conforme o material), com maior ou menor evidência. O que, antes dele, servia de fundo sólido e imutável para todos os tipos de movimentos e mudanças, implica para Goethe um processo de evolução, encontra-se inteiramente penetrado de temporalidade e mostra-se mesmo essencialmente criador de movimento. Veremos mais adiante, na análise de *Wilhelm Meister,* que o que constituía habitualmente o pano de fundo sólido do romance, a grandeza constante, as premissas imóveis para a dinâmica de um enredo romanesco, torna-se consubstancialmente portador do movimento, seu iniciador, torna-se centro organizador da dinâmica do enredo, graças ao qual o próprio enredo romanesco se modifica radicalmente. E precisamente aí, nesse fundo imóvel dos fundamentos do mundo (sócio-econômicos, políticos e morais), que ele, "tacanho filisteu", costumava aliás proclamar imutável e eterno, que Goethe descobre o movimento. Em *Wilhelm Meister,* esses fundamentos do mundo começam a pulsar, semelhantes aos maciços montanhosos que citamos como exemplo, sendo essa pulsação profunda que determina o movimento superficial e a mudança dos destinos humanos, das vidas humanas. Mas voltaremos a esse ponto.

Chegamos assim à surpreendente aptidão de Goethe para ver o tempo no espaço. O que impressiona é o frescor e a vivacidade excepcional dessa visão do tempo (corrente, aliás, entre os escritores do século XVIII que pareciam ver o tempo pela primeira vez), que se explica em parte, é verdade, pelo fato de esta visão ser ainda relativamente simples e elementar, e por isso comportar um relevo mais sensível. Goethe tinha a vista aguda para todos os indícios e sinais do tempo na natureza:determinava muito depressa, a olho, a idade de uma árvore, conhecia o tempo de crescimento de diversas espécies de árvores, sabia ver as épocas e as idades. Tinha vista aguçadíssima para os indícios visíveis do tempo da vida humana (desde o tempo cotidiano de uma jornada do homem medido pelo sol e pela ordem das coisas até o tempo de uma vida humana inteira), das idades e das épocas da formação do homem. A substancialidade do *tempo biográfico* para Goethe, e a profundidade da visão desse tempo são comprovadas por suas próprias autobiografias - seus trabalhos biográficos que têm muito peso

em sua criação ´~~ assim como pelo interesse constante que ele tem pela literatura autobiográfica e biográfica, interesse que compartilha, aliás, com sua época. (O método autobiográfico de Goethe faz parte da nossa problemática.)

No que se refere ao tempo do cotidiano em Goethe, lembremos com que amor e cuidado ele analisa o tempo do cotidiano entre os italianos em sua *Viagem à Itália:* "Num país onde apreciam o dia, mas usufruem especialmente a noite, o anoitecer é um momento muito importante. Então cessa o trabalho, o passeante regressa, o pai quer ver a filha de volta a casa, o dia acaba. Mas nós, cimérios, mal sabemos o que é o dia. Envolvidos em

névoa e bruma eternas, pouco nos importa que seja dia ou noite; com efeito, por quanto tempo podemos realmente passear e nos divertir ao ar livre? Aqui, quando cai a noite, o dia, que se compõe da manhã e da tarde, acabou de uma vez, vinte e quatro horas se passaram, começa um novo cálculo, os sinos tocam, reza-se o terço. A criada entra na sala com um candeeiro aceso e diz: *'Felicissima notte!'* Este momento muda com as estações do ano e o homem que, aqui, tem uma vida realmente viva, não pode ficar desorientado, pois todos os gozos de sua existência não se relacionam com a hora, mas com um momento do dia. Se fosse imposta ao povo a hora alemã ele ficaria confuso, pois a sua é intimamente ligada à sua natureza. Uma hora e meia ou uma hora antes da noite, a nobreza começa a sair de carruagem..." ("De Verona a Veneza").

Mais adiante, Goethe desenvolve com detalhes o meio que escolheu para traduzir o tempo orgânico do italiano para o tempo alemão, ou seja, para um tempo familiar, e propõe um esboço onde, com a ajuda de círculos concêntricos, oferece a imagem visual das relações entre as horas ("De Verona a Veneza").

Esse tempo italiano orgânico (o cálculo do tempo é feito a partir do *efetivo* pôr-do-sol que, conforme as estações, ocorre em horas diferentes) se entrelaça inextricavelmente com todo o modo de vida italiano, e, depois, Goethe volta a ele muitas vezes. A sua descrição do modo de vida italiano é impregnada do sentido da hora cotidiana que se mede pelos prazeres e pelos trabalhos da vida humana. Este sentido do tempo impregna profundamente a célebre descrição do carnaval romano.

Sobre o fundo desse tempo da natureza, do cotidiano e

da vida (que até certo ponto ainda permanece cíclico), Goethe descobre, entrelaçados com esse tempo, os indícios do tempo histórico: a marca perceptível impressa pelas mãos e pelo espírito do homem, e, em compensação, o reflexo dessa atividade do homem sobre seus costumes e suas idéias. Goethe procura e encontra, antes de mais nada, o *movimento visível do tempo histórico,* indissociável da ordenação natural de uma localidade *(Lokalitãt)* e do conjunto dos objetos criados pelo homem, consubstancialmente vinculados a essa ordenação natural. Aqui também, Goethe dá provas de uma excepcional perspicácia e de uma grande faculdade de visualização concreta.

Eis um exemplo que ilustra a perspicácia histórica característica da visão de Goethe. Dirigindo-se a Pirmont, ao atravessar a aldeia de Einbeck, Goethe vê, de imediato, que uns trinta anos antes a aldeia tivera um excelente burgomestre *(Anais).*

O que afinal vira ele de especial? Vira áreas verdes e árvores, e descobrira o caráter não fortuito delas. Vira a marca de uma *vontade do homem que se exercia de acordo com uma fina/idade,* e, segundo a idade das árvores — idade que soubera avaliar a olho -, soubera localizar essa atividade voluntária do homem.

Conquanto o fato que relatamos seja ínfimo e circunstancial, não deixa de revelar a estrutura de uma visão histórica. Vamos deter-nos nela um momento.

No fato que citamos, o que importa é a marca *substancial e viva* do passado no presente. O que temos aqui, não é uma ruína, talvez pitoresca porém morta, destituída de qualquer vínculo consubstancial com a contemporaneidade viva e sem ação sobre esta. Goethe não gostava do aspecto de "antigüidade" das ruínas que ele qualificava de fantasmas *(Gespenster)* e das quais fugia[1]. Esses vestígios, tal como um corpo estranho, incrustavam-se no presente, no qual eram inúteis e ininteligíveis. Goethe era hostil à confusão mecânica do presente com o passado que ignora o vínculo autêntico entre as épocas. E por essa razão que ele não gostava do culto dos sítios históri-

1. Goethe e a grande admiração da época pela antigüidade arqueológica. Basta lembrar o prestígio mundial desfrutado pelo romance "arqueológico'', de Barthélemy, *Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce* (1788), que inaugurou o gênero do romance arqueológico.

cos ao qual se entregam os turistas; não suportava ouvir as narrativas dos guias sobre os grandes acontecimentos históricos que haviam ocorrido outrora. Tudo aquilo não passava de fantasmas, desprovidos de qualquer vinculo *necessário e visível* com a realidade viva que o rodeava.

Um dia, na Sicília, não longe de Palermo, num vale luxuriante, um guia contava com muitos pormenores a Goethe as terríveis batalhas travadas e as extraordinárias façanhas praticadas outrora por Aníbal naqueles lugares. "De mau humor, critiquei-lhe a maldita evocação daqueles falecidos fantasmas *(das fatale Herverrufen solcher abgeschieden Gespenster)."* De fato, que vínculo necessário e criador (historicamente produtivo) poderia haver entre campos transbordantes de fertilidade e a recordação dos elefantes e dos cavalos de Anibal que os haviam pisoteado? O guia ficou espantado com a indiferença de Goethe para com recordações imbuídas de tradição. "E não pude explicar-lhe claramente meu estado de espírito ante tal *mistura do passado com o presente."* O guia ficou ainda mais espantado quando Goethe, menosprezando aquelas recordações "clássicas", se pôs a apanhar cuidadosamente pedrinhas na margem do rio. "Não consegui explicar-lhe que o modo mais rápido de ter uma idéia de uma região montanhosa é examinar as espécies de pedras que os rios arrastam consigo, e que também naquele caso tratava-se de formar, através das ruínas, uma noção daqueles cumes eternamente clássicos da antigüidade terrestre" *(Viagem à Itália,* "Na Sicília", Palermo, 2 de abril de 1787).

O trecho que citamos tem uma importância especial, que não se deve aos poucos elementos de rousseaunismo (oposição entre o tempo da natureza e da criação e o tempo "daqueles cumes eternamente clássicos da antigüidade terrestre", entre o vale fértil e a história dos homens feita de guerras e de devastações), mas a outra coisa: é a primeira vez que se manifesta a hostilidade característica de Goethe pelo passado *desvinculado,* o passado em si e para si, o passado que será, justamente, o predileto dos românticos. Goethe procura perceber os *vínculos necessários* que ligam o passado ao presente vivo, procura compreender o *lugar necessário* do passado na *continuidade da evolução histórica.* Um segmento isolado, desvinculado do passado, é um "fantasma" que inspira a Goethe um movi-

mento de rejeição e chega a aterrorizá-lo. A esses "fantasmas desaparecidos", Goethe opõe as pedrinhas apanhadas na margem do rio pois, a partir desses fragmentos, é possível formar uma *idéia global* sobre o caráter de toda uma região montanhosa e sobre o passado necessário da terra. Goethe tem uma concepção clara da duração em cujo termo tais fragmentos se encontram necessariamente ali, hoje, e ali, na margem do rio, tem uma concepção clara da natureza, da idade geológica, do lugar que essas pedrinhas ocupam na *evolução contínua* da terra. O passado e o presente já não estão mecanicamente confundidos: tudo tem seu lugar *estável e necessário no tempo.*

Outra característica da visão histórica do tempo em Goethe é a criatividade do passado, de um passado que deve estar *ativo* no presente (ainda que seja numa perspectiva negativa, indesejável). O passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina. Atinge-se assim uma *plenitude temporal* que é sensível, visível. Tal é o passado que Goethe, numa escala microscopicamente desproporcionada, experimenta diante da aldeia de Einbeck: o passado - a vegetação, as árvores - continua a viver no presente (neste caso, literalmente) pois as árvores que foram plantadas estão vivas e continuam a crescer; essas árvores determinam a aldeia e lhe conferem uma fisionomia e, claro, na mesma escala microscopicamente desproporcionada, a ação delas estende-se também ao futuro.

Nosso pequeno exemplo anódino oferece outro traço característico. A visão histórica de Goethe sempre se apóia numa percepção profunda, concreta e atenta, dos lugares. O passado criador deve revelar-se *necessário e produtivo* nas condições específicas de uma localidade, como uma humanização criadora dessa localidade, que transforma uma parcela do espaço terrestre num lugar histórico de vida para o homem, num espaço histórico do mundo.

Uma localidade, ou uma paisagem, que não reserva um lugar ao homem e à sua atividade criadora, que não é habitada e urbanizada não pode servir de teatro para a história do homem, e isto é algo que Goethe não entende nem suporta.

Na época, as pessoas eram apaixonadas pela natureza selvagem e pelas paisagens agrestes, virgens, inacessíveis ao homem, tanto na literatura como na pintura, o que Goethe não

suportava. Mais tarde, ele manifestará sua desaprovação às tendências análogas que aparecem também no terreno realista.

Em 1820, F.Gmelin envia a Weimar as gravuras em cobre que executou para uma luxuosa edição da *Eneida*, de Virgílio, traduzida por Annibale Caro. O artista representou, num estilo realista, as regiões desertas e pantanosas da campina romana. Ao mesmo tempo que reconhece o talento do artista, Goethe condena-lhe a orientação: "Haverá algo mais aflitivo que esse jeito de secundar uma poesia com a representação de regiões desérticas, que a imaginação é impotente para reorganizar e repovoar?" *(Anais).*

A imaginação criativa de Goethe preocupa-se, acima de tudo, em povoar e organizar uma região, sendo este o único ângulo pelo qual Goethe podia considerar um lugar. Se tiram-lhe o homem e sua atividade criadora, uma localidade perde seu sentido visível e sua importância porque todos os critérios vivos de avaliação que lhe são aplicáveis referem-se ao *homem construtor,* sendo pelas mãos dele que ela se torna um espaço histórico da vida. Na análise de *Wilhelm Meister*, veremos a aplicação artística desse ponto de vista.

Estas são as particularidades estruturais da visão do tempo histórico em Goethe, tais como já se revelam no exemplo simples que demos acima.

Vamos agora fundamentar nossas opiniões num material mais complexo.

Em *Poesia e verdade* Goethe faz uma observação que é muito importante para o problema que nos ocupa:

"Mas um sentimento que prevalecia vigorosamente em mim, e nunca assumia formas demasiado estranhas, era a impressão de que o presente e o passado formam um todo, e essa noção introduzia algo de fantástico no presente. Ela está expressa em inúmeros trabalhos meus, grandes e pequenos, e seu efeito é sempre benéfico num poema, se bem que, no mesmo instante em que ela se expressava diretamente sobre a vida e na vida, parecesse forçosamente a todos *estranha,* inexplicável e talvez desagradável.

"Colônia era o lugar onde o passado podia exercer sobre mim essa influência incalculável. As ruínas da catedral (pois uma obra inacabada equivale a uma obra destruída) despertaram os sentimentos com que me acostumara em Estrasburgo" (livro XIV).

Essa extraordinária observação introduz certa correção ao que dizíamos acima sobre a prevenção de Goethe contra os sentimentos românticos inspirados pelo passado, pelos "fantasmas do passado", que confundem o presente. Fica patente que ele mesmo não era insensível a eles.

A *fusão* entre o passado e o presente que se amalgamam num todo, a julgar pela confissão de Goethe, era um sentimento *complexo.* O "fantasma" participava dele a título de componente *romântico* (como vamos designá-lo convencionalmente). Em certas épocas precoces de sua criação (principalmente durante o período de Estrasburgo), esse componente prevalecia. É isso que determina o romantismo das obras correspondentes de Goethe (sobretudo as obras em versos de pequeno volume).

Junto com esse sentimento da *fusão* entre o passado e o presente que qualificamos convencionalmente de *romântico,* verificamos, logo de saída, um componente *realista* (como vamos designá-lo também de modo convencional). Esse componente realista presente desde o início na percepção de Goethe explica a ausência total de uma sensibilidade ao tempo que fosse puramente romântica. O componente realista vai se fortalecendo, eliminando o componente romântico, sendo quase predominante já no período

de Weimar. Já se manifesta então a profunda aversão de Goethe ao componente romântico, que atinge uma intensidade especial durante a viagem à Itália. A evolução da percepção do tempo em Goethe, a qual se resume a uma eliminação progressiva do componente romântico e à vitória total do componente realista, perpassa toda a obra de Goethe - desde seu período precoce até seu período de maturidade, tal como aparece em *Fausto* e, em parte, em *Egmont.*

No decorrer dessa evolução, Goethe supera os aspectos aterrorizantes *(unerfreuliches)* e irracionais *(unzuberechnendes)* presentes nos "fantasmas" *(Gespensternãssiges)* que, no início, marcavam profundamente a sensação dessa fusão entre o passado e o presente num todo. Porém essa mesma sensação da fusão dos tempos, conservando um frescor imperecível que se vai desabrochando até chegar a uma autêntica plenitude do tempo, é sentida por Goethe ao longo de toda a sua vida. Os fantasmas aterrorizantes e irracionais são superados pelas propriedades estruturais da visão do tempo que apontamos: o *vínculo substancial* entre o passado e o presente, a *necessidade* do

256

passado e sua posição na continuidade de uma evolução, a *atividade criadora* do passado e, por fim, o *vínculo* entre o passado, o presente e o futuro *necessário.*

Os eflúvios do futuro penetram cada vez mais o sentimento do tempo de Goethe e o libertam dos fantasmas; decerto é em *Os anos de viagem de Wilhelm Meister* (e também nas últimas cenas da segunda parte de *Fausto)* que sentimos melhor esse sopro purificador. Assim, a sensação perturbadora e quase aterrorizante que Goethe experimenta ante a fusão entre o passado e o presente se transformará nessa percepção realista do tempo cujas força e lucidez permanecem excepcionais na literatura universal.

Vamos deter-nos no caráter *cronotópico* que marca a visão de uma região, de uma paisagem que, sob os olhos de Goethe, se impregnam de um tempo histórico criador, produtivo. Como já observamos, o ponto de vista do *homem construtor* determina a contemplação e a percepção da paisagem por Goethe que, longe de soltar as rédeas de sua imaginação criativa, antes a submete à *necessidade* do local, à lógica inexorável de sua existência histórico-geográfica. Goethe aspira, acima de tudo, a penetrar nessa lógica geológica e histórica da existência de uma região, lógica que deve estar totalmente *visível,* e impor seu relevo ao espírito. Para tanto, Goethe dispõe de um meio que lhe é particular.

Em *Poesia e verdade,* ao falar de sua viagem pela Alsácia, Goethe escreve: "Já no decorrer de algumas excursões que fizera pelo mundo, eu observara como é importante, nas viagens, informar-se sobre o curso das águas e até perguntar para onde corre o menor riacho. Adquirimos assim uma idéia geral da região fluvial onde nos encontramos nesse momento, uma noção da correlação entre as alturas e as profundidades, e, mediante esses fios condutores, que vêm ajudar tanto a vista como a memória, desembaraçamo-nos com maior facilidade da confusão geológica e política das regiões" (livro X). E, bem nas primeiras páginas de *Viagem à Itália,* lemos:

"Até as cercanias de Tirschenreuth, o solo vai elevando-se. As águas vêm ao encontro do viajante e afluem para o Eger e para o Elba. A partir de Tirschenreuth desce-se para o sul e as águas correm para o Danúbio. Oriento-me muito depressa em qualquer região quando me informo sobre a direção do me-

257

nor riacho e sobre a vertente fluvial a que ele pertence. Então, mesmo nas regiões que não podemos abarcar com a vista, o pensamento capta o encadeamento das montanhas e dos vales" ("De Carlsbad a Brenner", 3 de setembro de 1786). E é ainda este mesmo método de observação que Goethe menciona nos *Anais.*

O fantasma vivo dos córregos e riachos sempre em movimento oferece uma representação concreta das redes fluviais, da região, de seu relevo, de suas fronteiras naturais, da comunicação natural de suas vias terrestres e aquáticas e de seus desfiladeiros, das zonas férteis ou áridas, etc. O que se descobre a Goethe não é um panorama abstrato,

geológico e geográfico, mas um potencial de vida histórica, o palco do acontecimento histórico em sua atividade, a fronteira firmemente traçada do leito onde corre, no espaço, o rio do tempo histórico. É no interior do sistema vivo, *visível, sensível,* constituído pelas águas, montanhas, vales, fronteiras e vias de comunicação que se situa o homem construtor em sua atividade histórica: ele saneia os pântanos, constrói caminhos que atravessam os montes e os rios, explora as entranhas da montanha e lavra o vale irrigado, etc. A *materialidade e a necessidade* da atividade histórica do homem é um fato acatado. E se acontecer ao homem empreender guerras, o *modo* como as travou também estará visível (ou seja, também nesse caso estará presente uma necessidade).

Nos *Anais* de 1817, Goethe relata: "A grande compreensão que tenho da geologia e da geografia, devo-a ao mapa do relevo da Europa composto por Sorriot. Assim, portanto, para mim ficou claro desde o início quão traiçoeiro é o solo da Espanha para um chefe militar com exército regular e quão favorável é o mesmo solo para as guerrilhas. Tracei em meu mapa da Espanha a linha divisória das águas, e logo entendi cada estrada, cada campanha militar, cada empreendimento de caráter regular ou irregular" *(Anais,* p. 303).

Goethe não quer nem pode ver ou pensar um lugar ou uma paisagem natural de modo abstrato, poder-se-ia dizer que, por sua natureza, ele necessita vê-los aclarados pela atividade do homem e pelo acontecimento histórico; qualquer rincão da terra deve estar incluído na história da humanidade, fora da qual não passa de espaço morto e ininteligível, fora da qual não serve

para nada. Porém, por outro lado, o acontecimento histórico constituído de recordações abstratas não é inteligível (não é visível) se não está localizado num espaço onde está gravada a *necessidade* de sua realização num *tempo* e num *lugar determinados.*

Goethe quer precisamente ressaltar essa necessidade visível e concreta da criatividade humana e do acontecimento histórico. Toda fantasia, toda invenção, toda recordação sonhadora devem ser refreadas, reprimidas, eliminadas, devem ser substituídas pelo trabalho dos olhos que contemplam a necessidade da realização e a criação num *determinado lugar* e também num *determinado tempo.*

"Mantenho os olhos sempre abertos e memorizo bem os objetos. Não gostaria de formular nenhum juízo, se isso fosse possível." E um pouco mais adiante, observando quão difícil é formar uma idéia sobre a Antigüidade a partir das suas ruínas que se conservaram, acrescenta: "Quanto ao que se chama a terra clássica, é muito diferente. Se consideramos a região em sua realidade, tal como é, ela permanece o cenário decisivo, que condiciona os maiores feitos; é assim que, até agora, sempre utilizei minha visão de geólogo e de paisagista para abafar a imaginação e o sentimento e conservar uma visão livre e clara dos locais. Então, estranhamente, a história se relaciona com ele de um modo vivo, não compreendemos o que se passa conosco e tenho o maior desejo de ler Tácito em Roma" *(Viagem à Itália,* "De Ferrara a Roma", Terni, 27 de outubro à tarde).

Uma compreensão correta e uma visão objetiva (ao abrigo da fantasia e do sentimento) revelam a necessidade interna, visível, da história (de um determinado processo histórico, de um acontecimento).

Para Goethe, a criação dos povos antigos assume o mesmo caráter de necessidade interna:

"Subi a Espoleto, e estive no aqueduto que ao mesmo tempo serve de ponte de uma montanha para a outra. Os dez arcos que atravessam o vale erguem-se com seus tijolos tão calmamente faz séculos, e a água surde ainda em Espoleto de todos os lados. É a terceira obra dos antigos que vejo e mostra-se sempre o mesmo caráter de grandeza. Sua arquitetura é uma segunda natureza que age para objetivos civis, assim são o an-

fiteatro, o templo e o aqueduto. Somente agora sinto como tinha razão de odiar tudo o que é

arbitrário, como, por exemplo, o Winterkasten em Weiszenstein, um nada ao redor do nada, uma monstruosa peça montada, e assim são mil outras coisas. Tudo isso é natimorto, pois o que não tem uma verdadeira existência interior não tem vida, e não pode ser nem se tornar grande" *(Viagem à Itália,* "De Ferrara a Roma", Terni, 27 de outubro à tarde).

A criação do homem possui suas leis internas; deve ser humana (e ter uma finalidade cívica), mas deve também ser *necessária,* coerente e autêntica, como a natureza. Goethe não suporta o que decorre da arbitrariedade, da invenção, da fantasia abstrata.

O importante para Goethe não é a retidão moral (a justiça, a ideologia, etc., abstratas), mas a *necessidade* de qualquer criação e de qualquer fenômeno histórico. É aí que passa a linha de demarcação que o distingue de Schiller e da maioria dos iluministas, que operam a partir dos critérios de uma moral e de uma racionalidade abstratas.

A necessidade, como já o assinalamos, tornou-se o centro organizador da percepção do tempo de um Goethe que procurava estreitar o vínculo de necessidade entre o presente, o passado e o futuro. Essa necessidade goethiana está, entretanto, tão afastada da necessidade relacionada com a fatalidade como da necessidade natural, mecânica (na acepção naturalista do termo). É uma necessidade *visível,* concreta, material e histórica.

Os vestígios autênticos, os indícios da história remetem sempre ao humano e à necessidade- é onde o espaço e o tempo estão unidos num vínculo indissolúvel. Na visão completa, totalizadora de Goethe, o espaço terrestre e a história humana são inseparáveis, e isso se transmite à obra, conferindo intensidade e materialidade ao tempo histórico, humanidade impregnada de pensamento ao espaço.

Essa é a característica essencial da *necessidade* na obra de arte. Comentando as cartas italianas de Winckelmann, Goethe escreve:

"Afora os objetos da natureza, que é verdadeira e conseqüente em todas as suas partes, nada fala tão alto como o legado de um homem bom e inteligente, como a arte autêntica,

tão conseqüente como os objetos da natureza. Isso é algo que se pode sentir bem aqui em Roma, onde grassou tanta arbitrariedade, onde tantas insanidades foram eternizadas pelo poder e pela riqueza" *(Viagem à Itália,* "Roma", Roma, 13 de dezembro).

É justamente em Roma que Goethe percebe de um modo agudíssimo essa impressionante densidade do tempo histórico e sua aderência ao espaço terrestre:

"A história, sobretudo, tem aqui uma leitura completamente diferente que nos outros lugares do mundo. Nos outros lugares, compreendemo-la de fora, aqui parece que a lemos de seu interior: tudo se estende ao nosso redor, e tem em nós seu ponto de partida. E isto não vale apenas para a história romana, mas para toda a história universal. Partindo daqui posso acompanhar os conquistadores até o Weser e até o Eufrates..." *(Viagem à Itália,* Roma, 29 de dezembro). Ou ainda: "O que me sucedeu em relação à história natural sucede-me aqui também, pois a este lugar se vincula toda a história universal, e meu segundo nascimento, um verdadeiro renascimento, data do dia em que entrei em Roma" *(Viagem à Itália,* Roma, 3 de dezembro).

Em outro trecho, explicando-se sobre sua intenção de visitar a Sicília, escreve: "A Sicília me mostrará o caminho da Ásia e da África, e estar pessoalmente no ponto prodigioso para o qual convergem tantos raios da história universal não é uma bagatela" *(Viagem à Itália,* Nápoles, 26 de março de 1787).

A realidade do tempo histórico no interior de um pequeno espaço em Roma, a coexistência *visível* de diversas épocas, fazem o contemplador sentir-se participante do grande conselho dos destinos universais. Roma é o grande cronotopo da história humana: "Quando se considera tal existência, que remonta a mais de dois mil anos, que a vicissitude dos tempos transformou de modo tão diverso e subverteu de alto a baixo, quando se pensa que ainda é porém o mesmo solo, a mesma montanha, muitas vezes a mesma coluna e o mesmo muro, e no povo se conservam ainda os vestígios do antigo caráter, vemo-los tomar parte das grandes decisões do destino e, desde o início, fica difícil ao observador discernir como Roma sucedeu a Roma, não simplesmente a cidade moderna à Roma antiga, mas mesmo as diferentes épocas da antiga e da nova" *(Viagem* à *Itália,* Roma, 5 de novembro).

261

A sincronia, a coexistência dos tempos num único ponto do espaço, revela para Goethe a "plenitude do tempo" tal como ele a percebia durante seu período clássico (a viagem à Itália é o ponto culminante deste período:

"Seja como for, cada qual deve ter completa liberdade para perceber a seu modo as obras de arte. Durante nosso trajeto veio-me um sentimento, uma noção, uma concepção completa acerca do que poderia ser chamado, num sentido superior, a presença do solo clássico. Chamo-o convicção *sensorial e supra-sensorial* de que aqui *houve, há* e *haverá coisas grandes.* O fato de que o maior e o mais belo seja perecível faz parte da natureza do tempo e dos elementos morais e físicos, permanentemente antagônicos. Durante nossa breve visita não experimentamos sentimento de tristeza ao passar perto das ruínas, pelo contrário, sentíamos alegria ao pensar que tanto fora conservado, tanto fora reconstruído de forma ainda mais luxuosa e grandiosa do que o fora outrora.

"A idéia realizada na catedral de São Pedro foi, sem dúvida alguma, desta envergadura grandiosa, mais majestosa e ousada do que todos os templos da Antigüidade, e perante nossos olhos estava não só o que fora aniquilado por dois milênios, mas aparecia ao mesmo tempo o que pode ter feito surgir uma cultura mais elevada.

"A mesma oscilação do gosto artístico, a busca de uma simplicidade majestosa, o regresso a uma insignificância exagerada; tudo aquilo indicava a vida e o movimento; a história da arte e da humanidade encontrava-se sincronicamente perante nossos olhos.

"Não nos deve entristecer a inevitável dedução de que tudo o que é grande perece; pelo contrário, se consideramos que o passado foi majestoso, isto deve incitar-nos à criação de algo significativo, algo que posteriormente, mesmo convertido em ruínas, ainda continuará incitando nossos descendentes a uma atividade generosa, assim como souberam fazer em seu tempo nossos antepassados (XI, pp. 481-482)."

Transcrevemos esta longa citação para concluir com ela toda uma série de paisagens. Infelizmente, neste resumo das impressões romanas Goethe não repetiu o motivo da necessidade que para ele funcionou como um verdadeiro elo de ligação na cadeia do tempo. Por isso a paisagem conclusiva da ci-

262

tação que introduz o motivo das gerações históricas (o qual se encontra tratado profundamente em *Wilhelm Meister)* simplifica e reduz a visão histórica de Goethe (ao estilo de *Idéias* de Herder).

Façamos agora um balanço da análise a que submetemos a visão do tempo em Goethe. As características essenciais desta visão são as seguintes: a fusão do tempo (entre o passado e o presente), a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço, a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização *(Lokalitàt und Geschichte),* o vínculo *substancial* e visível que liga os tempos (o presente ao passado), a atividade criadora do tempo (do passado no presente e do próprio presente), a necessidade que penetra o tempo, que liga o tempo ao espaço e os tempos entre si, e, finalmente, com base na necessidade que impregna o tempo espacializado, a inserção do futuro que assegura a plenitude ao tempo tal como ele aparece nas imagens de Goethe.

Convém distinguir, muito particularmente, e salientar os aspectos relacionados com as duas características dessa visão do tempo: a *necessidade* e a *plenitude.* Goethe, que é intimamente ligado à percepção do tempo tal como ela se manifesta no século XVIII na Alemanha (em Lessing, Winckelmann e Herder), supera, graças a essas duas características, as limitações do Iluminismo, com sua moral abstrata, sua racionalidade e seu utopismo. Por outro lado, a *necessidade* concebida como atividade criadora do homem e como necessidade histórica (a "segunda natureza", o aqueduto "que serve de ponte de uma montanha para a outra") separa-o do materialismo mecânico de Holbach e outros (cf. o

que Goethe escreve do *Sistema da natureza* em *Poesia e verdade,* livro XI). Essas duas características separam-no também do historicismo romântico em voga no século seguinte.

Tudo o que mencionamos da visão e do pensamento de Goethe atesta o caráter cronotópico excepcional que se manifesta nas áreas e esferas múltiplas em que se exercia sua atividade. Para Goethe, as coisas estavam no tempo e *em poder do tempo,* e ele não as via, como seu mestre Spinoza, *"Sub specie aeternitatis"*. O poder desse tempo é todavia um poder produtivo e criador. Todas as coisas, desde o conceito abstrato até o fragmento mineral-até o cascalho na margem de um rio -,

263

São marcadas com a chancela do tempo, são impregnadas de um tempo que lhes dá forma e *sentido.* Por isso, tudo tem intensidade no universo de Goethe, onde não há lugares amorfos, imóveis, estratificados, não há um pano de fundo imutável, um cenário que não participem da ação e da evolução. Por outro lado, este tempo está concretamente localizado num espaço onde se encontra gravado. Em Goethe, não há acontecimentos, enredos romanescos, motivos temporais que sejam indiferentes aos locais de sua realização e que pudessem realizar-se em outros lugares ou em nenhuma parte (os enredos e os motivos "eternos"). Tudo, neste universo, é *espácio-temporal,* tudo é *cronotopo* autêntico.

Obtém-se assim o mundo concreto, visível e único do espaço humano e da história humana, ao qual se referem todas as imagens nascidas da imaginação criativa de Goethe, e que serve de fundo vivo, representa a fonte inesgotável de sua visão e de sua representação artística. Tudo é visível, concreto, material nesse mundo, e, ao mesmo tempo, tudo nele está marcado por um pensamento e por uma atividade necessária.

A grande forma épica (a grande epopéia), que abrange também o romance, deve proporcionar uma imagem de conjunto do mundo e da vida, deve refletir o mundo e a vida *por inteiro.* O romance deve apresentar a imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de uma *época considerada em sua integridade.* Os acontecimentos representados no romance devem, de um modo ou de outro, *substituir* toda a vida de uma época. E nessa aptidão para fornecer um substituto ao *todo da realidade* que reside sua *substancialidade artística.* Os graus dessa substancialidade e, por conseguinte, de um significado artístico, variam consideravelmente conforme os romances, que se caracterizam pelo grau de penetração realista no *todo da realidade* do qual procede a substancialidade que adquire forma no *todo do romance.* O "mundo inteiro", e sua história, concebido como uma realidade que o artista-romancista afronta, era, na época de Goethe, uma realidade que se transformara profundamente. O "mundo inteiro", três séculos antes, era um símbolo particular que não podia ser refletido adequadamente mediante um modelo qualquer, mediante um atlas ou um globo. Nesse símbolo do "mundo inteiro", o visível e o conhecido, o amálgama concreto do real era um fragmento ínfimo e des-

264

contínuo do *espaço* terrestre, assim como era um fragmento não menos ínfimo e descontínuo do *tempo* da realidade, ao passo que tudo o mais era movediço, perdia-se no vago, enredava-se nos mundos do além, nos mundos das idéias, no fantástico e no útópico. O além e o fantástico não se limitavam a completar a indigente realidade, a constituir um todo mitológico a partir dos fragmentos da realidade. O além desorganizara essa realidade em sua atualidade e a deixara exangue. A realidade concreta do mundo se decompunha sob a ação de um além que impedia o mundo real e a história real de se condensarem num todo completo, sólido e unificado. O futuro do além, separado de seu eixo horizontal no espaço e no tempo, erguia-se para o além como um eixo vertical em relação ao tempo real, fazia com que o futuro e o espaço terrestre fossem impotentes para servir de teatro ao futuro real e conferia a tudo um significado simbólico, desvalorizando o que não se prestava a uma interpretação simbólica.

Na época do Renascimento, o "mundo inteiro" começou a solidificar-se num todo compacto de realidade. A terra arredondara-se e ocupava um lugar determinado no espaço

real do universo, e recebia um início de definição geográfica (que estava longe de ser completa) e de concepção histórica (ainda incompleta). E é aí que aparece, em Rabelais e em Cervantes, a densidade substancial de uma realidade que já não é exangue e já não é completada pelo além, embora se destaque sobre o fundo de um mundo evanescente e nebuloso.

O processo que estava em andamento e do qual ia emanar o mundo real, arredondado, completo e total, atingiu uma primeira fase de conclusão no século XVIII, precisamente na época de Goethe. Fora determinada a posição do globo terrestre no sistema solar, bem como sua relação com os outros mundos desse sistema, definiram-se suas dimensões, seus mares e seus continentes, bem como a constituição geológica dos países, das espécies, das vias de comunicação, etc. O mundo fora conceituado e adquirira realidade histórica. Não se trata tanto da *quantidade* dos grandes descobrimentos, das explorações e dos novos conhecimentos quanto da *qualidade* nova que surge na compreensão do mundo real: a nova unidade *real* do mundo em sua integridade deixava de ser obra de uma consciência abstrata, oriunda de construções teóricas e de *livros raros,* para

tornar-se uma obra da consciência concreta (comum), obra proveniente de livros usuais (corriqueiros) e de reflexões cotidianas; e essa unidade se unia às imagens visuais que permaneceram familiares e adquiriam um relevo atual, visível; era possível encontrar equivalentes visuais para o que não era visível. Essa concretização, essa visualização do mundo, é favorecida pelo contato real, material, consideravelmente maior (o contato econômico que serviu de base para o contato cultural) com quase todo o mundo geográfico e também pelo contato técnico com as forças complexas da natureza (o efeito visível da aplicação dessas forças). Além de seu significado científico, a lei da gravidade descoberta por Newton contribui, com extraordinária eficácia, para a visualização do mundo; ela confere um relevo visível e perceptível à nova unidade do mundo real, às leis naturais que o regem.

O século XVIII, o mais abstrato e anti-histórico possível, foi o século da concretização e da visualização da nova realidade do mundo e de sua história. O mundo do sábio e do cientista tornou-se o mundo da consciência cotidiana do homem em sua atividade.

A luta filosófica e ideológica travada no Século das Luzes contra tudo o que pertencia ao além servia de norma e impregnara as idéias, a arte, o cotidiano, etc., desempenhou um papel relevante no processo que conferiu densidade à realidade. No imediato, o mundo resultante da atitude crítica peculiar aos iluministas parecia ter-se tornado qualitativamente mais pobre, e dir-se-ia que comportava menos realidade efetiva do que antes se pensara; a massa absoluta do real e da existência efetiva parecia ter diminuído, encolhido; o mundo tornara-se mais pobre e mais seco. Mas sob o efeito dessa crítica abstrata e negativa, dissipava-se o resíduo da junção que se efetuara com o além e o mítico com o intuito de assegurar a unidade do mundo, e a realidade condensava-se num todo visível. A realidade, que assim recebia sua densidade, revelava novos aspectos e perspectivas infinitas. E essa atividade positiva do Século das Luzes atinge um de seus pontos culminantes na obra de Goethe.

O processo que culmina no arredondamento e na totalização do mundo pode ser seguido passo a passo na biografia da obra de Goethe. Este não é o lugar de analisar esse assunto com detalhes. Simplesmente assinalaremos que um bom mapa

das zonas montanhosas da Europa era um acontecimento para Goethe. Era grande o espaço ocupado pelas explorações, pelos livros de geografia (já na biblioteca paterna), de arqueologia e de história (particularmente de história da arte) na biblioteca de *trabalho* de Goethe.

Repetimos que esse processo que levava a uma percepção concreta e visível do mundo em sua integridade ainda não estava concluído. Daí o frescor e o destaque que se nota em Goethe. Tudo era novo: novos os “raios da história” em Roma e na Sicília, nova a própria

percepção da história universal em sua plenitude (Herder).

Os romances de Goethe *(Os anos de aprendizagem* e *Os anos de viagem de Wilhelm Meister)* foram os primeiros a captar o mundo e a vida de uma época na ótica desse novo mundo real, concreto, visível. O todo do romance se destaca sobre o todo do mundo real e da história. O grande romance sempre foi enciclopédico, em todas as etapas de seu desenvolvimento. Enciclopédicos, *Gargantua* e *Pantagruel*, *Dom Quixote* o são, enciclopédico, o romance barroco o é (e, é óbvio, *Amadis* e os *Palmeirins).* Entretanto, nos romances do Renascimento, nos romances tardios de cavalaria *(Amadis)* e no romance barroco, o que há é um enciclopedismo abstrato-livresco que não se apóia sobre um *modelo* do todo do mundo.

É isso que explica os critérios de seleção dos fatos essenciais e os modos de constituição do todo romanesco, até meados do século XVIII (até Fielding, Sterne, Goethe).

Esse todo da vida cujo essencial se encontra condensado no verdadeiro romance (e, de uma maneira geral, na grande epopéia) não é, claro, um compêndio do todo e um resumo das suas partes. Longe de nós tal idéia. E tampouco é isso que se encontra nos romances de Goethe. A ação romanesca neles está circunscrita a um lugar delimitado do espaço terrestre e abarca um lapso de tempo reduzido no tempo histórico. Mas no entanto, por trás do universo do romance distingue-se o todo do novo mundo cujos representantes-delegados penetram, de todas as partes, no romance para refletir nele a nova plenitude e a concretude (geográfica e histórica no sentido lato desses termos). O todo não figura no interior do romance, mas percebe-se a integridade condensada do mundo real através de cada uma de suas imagens; é precisamente nesse mundo que as ima-

gens ganham vida e forma; mesmo a substancialidade delas é determinada pela plenitude do mundo real. O romance, por certo, inclui elementos utópicos e simbólicos, mas a natureza e a função deles estão agora totalmente modificadas. A natureza da imagem é determinada pela nova relação que se estabeleceu com a nova integridade do mundo.

Vamos agora analisar brevemente essa nova relação com um novo mundo baseando-nos no material apresentado nas obras que foram projetadas por Goethe.

Em suas obras autobiográficas - *Poesia e verdade*, *Viagem à Itália* e *Anais* -, Goethe relata com detalhes toda uma série de projetos que ora não foram levados adiante, ora foram realizados só de modo fragmentário. É o caso de *Maomé*, *O judeu errante*, *Nausicaa*, *Tell*, *Pirmont* (como o designamos convencionalmente), o conto para crianças *O novo Páris*, e o "romance epistolar heterólogo", também para crianças. Vamos deter-nos em certos projetos que são particularmente característicos do caráter cronotópico da imaginação criativa de Goethe.

O novo Páris, conto infantil (cf. *Poesia e verdade*, livro II), já é característico pelo simples fato de designar com precisão o lugar onde transcorre o acontecimento fabuloso representado no conto: um local, nos muros de Frankfurt, conhecido pelo nome de "Muro maligno"; lá havia, efetivamente, um nicho, um chafariz, uma inscrição engastada no muro, e, atrás do muro, erguiam-se velhas nogueiras. A esses objetos reais, o conto acrescentava uma portinha misteriosa e relacionava o nicho, o chafariz e a inscrição. Depois, essas três coisas se movimentavam no espaço, ora aproximando-se, ora afastando-se uma da outra. A mescla entre os indícios espaciais da realidade e os do conto criava o encanto especial do conto: o enredo fabuloso entrelaçava-se com a realidade visível, parecia brotar diretamente daquele velho "Muro maligno" cercado de lendas, com seu chafariz, seu nicho profundo, sua inscrição e suas velhas nogueiras. E esse traço particular do conto tinha muita influência sobre os jovens ouvintes de Goethe: cada um deles dirigia-se em peregrinação ao "Muro maligno" e contemplava as coisas reais: o nicho, o chafariz, as nogueiras. O conto iniciara uma espécie de "lenda local" que deu origem a uma espécie de "culto local" (a peregrinação ao "Muro maligno").

Goethe compôs esse conto em 1757-1758. Naquela mesma época surgia um "culto local" similar - em maior escala -— às margens do lago Léman, onde se desenrolava a ação de *A nova Heloísa* de Rousseau. Um "culto local" análogo fora inspirado um pouco antes por *Clarissa Harlow* de Richardson; mais tarde haverá um "culto local" de Werther; tivemos, na Rússia, um culto semelhante referente à *A pobre Lisa* de Karamzin.

Esses "cultos locais" suscitados pela obra literária são uma particularidade da segunda metade do século XVIII e revelam-nos a ótica modificada em que a imagem artística é percebida com relação à realidade efetiva. Observa-se como que uma necessidade orgânica de a imagem ser localizada num tempo determinado e, principalmente, num ponto determinado do espaço concreto e visível. Não se trata do realismo da imagem artística enquanto tal (o que, naturalmente, não exige um lugar de localização geográfica determinado, exato, não inventado). O que é característico dessa época é precisamente a realidade geográfica concreta que não é tão importante para a verossimilhança que ela introduz na ação quanto para a idéia que se faz do acontecimento que poderá ser situado num tempo real e num lugar real (isso explica a atitude característica do sentimentalismo para com a imagem artística do herói que é percebido como uma pessoa real, assim como o "realismo ingênuo", que marca a intenção artística da imagem e a acolhida que lhe dá o público). A relação que a imagem artística mantêm com o novo mundo, geográfica e historicamente concreto e visível, manifesta-se de uma forma decerto elementar, mas clara e evidente. Os "cultos locais" atestam acima de tudo uma sensibilidade totalmente nova ao espaço e ao tempo na obra de arte.

A. necessidade de uma localização geográfica concreta manifesta-se também no "romance epistolar heterólogo" em que Goethe trabalha um pouco mais tarde (cf. *Poesia e verdade,* livro IV). "Para essa forma singular, procurei um pouco de base estudando a geografia das regiões em que residiam meus heróis; a esse seco conhecimento dos lugares, acrescentei todas as espécies de acontecimentos humanos imaginários, que tivessem alguma afinidade com o caráter das personagens e suas

ocupações." Aqui também observamos essa mesma tendência característica de humanizar locais geográficos concretos.

Em *Viagem à Itália,* Goethe conta como lhe viera a intenção de escrever o drama *Nausicaa.* O projeto fora concebido na Sicília onde as imagens da *Odisséia* surgiam tais quais diante de Goethe, na paisagem oferecida pelo mar e as ilhas. "Aquela simples fábula se tornaria agradável com a grande riqueza de motivos subordinados e sobretudo com a cor marítima e insular da execução propriamente dita, e com o tom particular da peça" *(Viagem à Itália,* "Na Sicília", de memória). E, um pouco mais adiante: "Agora que todas essas costas, e esses promontórios, esses golfos e baías, essas ilhas e istmos, esses rochedos e faixas de areias, essas colinas cobertas de arbustos, esses doces prados, esses campos férteis, esses jardins enfeitados, essas árvores cuidadas, essas parreiras pendentes, essas montanhas de nuvens e essas planícies sempre serenas, esses recifes e bancos de areias e o mar que rodeia tudo com tanta variedade e diversidade estão presentes em meu espírito, a *Odisséia* é para mim um verbo vivo" *(Viagem à Itália,* "A Herder", Nápoles, 17 de maio de 1787).

A idéia de *Guilherme Tell* é ainda mais característica a esse respeito. As imagens desse projeto surgiram na contemplação dos lugares históricos da Suíça. Nos *Anais* Goethe relata: "Quando, durante minha viagem (à Suíça, em 1797), contemplei de novo, com vagar, o lago de Vierwaldstadt, Schwyz, Fluelen e Altdorf, aquela visão me impeliu a povoar com personagens os locais que ofereciam uma paisagem tão grandiosa *(ungeleure).* E que outras imagens poderiam ter aparecido em minha imaginação com mais prontidão que a de Tell e seus intrépidos contemporâneos?" Para Goethe, Guilherme Tell encarna o povo *(ein Art von Demos),* na figura do carregador de força colossal que passou a vida toda transportando pesadas peles de animais e outras mercadorias através das suas montanhas natais.

Para terminar, vamos deter-nos no projeto que Goethe concebera durante sua estada em Pirmont.

A região de Pirmont está imbuída de tempo histórico. E mencionada pelos escritores romanos. Os postos avançados de Roma chegavam até lá; por lá passava um dos “raios da história” universal que Goethe percebia em Roma. As suas mura-

270

lhas antigas estavam preservadas; os montes e os vales evocam as batalhas ali travadas; os vestígios dos tempos antigos sobrevivem na etimologia dos nomes dos lugares e nos costumes da população; em toda parte os indícios do passado impregnam o espaço. “Sentimo-nos aqui literalmente encerrados dentro de um círculo mágico, identificamos o passado ao presente, contemplamos o espaço total através do prisma de um ambiente imediato, e, para dizer a verdade, sentimo-nos num estado muito agradável, pois por um momento começamos a acreditar que o que há de mais fugidio pode tornar-se objeto de uma contemplação imediata” *(Anais).*

Estas são as circunstâncias precisas que propiciam o nascimento da idéia de uma obra que Goethe projetava escrever no estilo do final do século XVI. O esquema do enredo, tal como Goethe o anota, entrelaça intimamente os motivos da região com os da sua transformação histórica. Nele encontra-se o movimento espontâneo de um povo que se desloca para a fonte milagrosa de Pirmont. Encabeça o movimento um cavaleiro que o organiza e o conduz. A diversidade social e caracterológica das massas populares está representada no enredo. O momento essencial deste reside na implantação de uma população nova e na diferenciação social concomitante que destaca “os nobres”. O tema é representado pela atividade criadora da vontade humana que organiza o material bruto de um movimento de massa espontâneo. Daí resulta o surgimento de uma nova cidade sobre o local histórico da antiga Pirmont. Como conclusão, Goethe introduz o motivo da futura grandeza de Pirmont na forma de uma profecia feita por três estranhos recém-chegados: um adolescente, um adulto e um velho (símbolo das gerações históricas). O projeto, em seu conjunto, atesta o desejo de transformar em enredo romanesco a vontade histórica criadora e espontânea de um povo e o poder organizador dos chefes, cuja marca era visível em Pirmont; em outras palavras, o desejo de captar o curso “mais fugidio” do tempo histórico e de fixá-lo mediante “uma contemplação imediata”.

Tais são os projetos não realizados de Goethe. Todos eles são profundamente cronotópicos. O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. O que serve de ponto de partida para a imaginação criativa de Goethe é uma localida-

271

de precisa e concreta e não uma paisagem abstrata impregnada do espírito do contemplador, é um fragmento da história humana condensado no espaço do tempo histórico. Por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto, predeterminarão seu curso posterior, quer na qualidade de forças criadoras que a localidade necessitava, quer na qualidade de forças organizadoras e continuadoras do processo histórico que nela se encarna.

Se tal abordagem do espaço e da história, de sua indissolúvel unidade e de sua interpenetração se tornou possível, foi porque o local deixou de ser uma parte da natureza abstrata, uma parte de um mundo indeterminado, descontínuo e arredondado apenas simbolicamente, e porque o acontecimento deixou de ser o fragmento de um tempo indeterminado, reversível e completo apenas simbolicamente. O local tornou-se parte irremovível (geográfica e historicamente determinada) do mundo, de um mundo concreto, real, visível, e parte da história humana; o acontecimento tornou-se um componente essencial e irremovível do tempo dessa história determinada do homem, que se realiza *neste mundo,* e somente neste mundo humano, geograficamente determinado. Como resultado

desse processo de concretização e de interpenetração, o mundo e a história não ficaram mais pobres nem mais reduzidos; ao contrário, o mundo e a história ganharam densidade e receberam as possibilidades criadoras de uma evolução e de um desenvolvimento posterior infinito. O mundo de Goethe é a *semente que germina*, real do começo ao fim, visível em sua atualidade presente e, ao mesmo tempo, prenhe de um futuro igualmente real que cresce nela.

Essa nova percepção do espaço e do tempo levava a uma modificação do escopo das *imagens artísticas* que sofrem a atração irresistível de um local e de um tempo determinados no mundo tornado concreto e real. Esse novo escopo se manifesta tanto pelas formas elementares (porém claras) dos "cultos locais", ingenuamente realistas, que se consagram aos heróis

272

literários, como pelas formas mais profundas e mais complexas de uma obra como *Wilhelm Meister* que se situa na fronteira do romance e da nova grande epopéia.

Agora nos deteremos brevemente numa fase anterior do desenvolvimento da percepção do tempo no século XVIII tal como ela se manifesta em J.-J. Rousseau.

A imaginação criadora de Rousseau também é cronotópica. Foi ele que descobriu para a obra literária (precisamente para o romance) um cronotopo específico e importante: a "Natureza" (é verdade que esta descoberta, como acontece com toda verdadeira descoberta, fora preparada pelos séculos anteriores). Rousseau percebe com profundidade o tempo na natureza; nele as estações do ano estão em estreita interpenetração com o tempo da vida humana. A historicidade real do tempo permanece todavia pouquíssimo sensível. No caráter cíclico do tempo da natureza, Rousseau só soube isolar o tempo próprio do idílio (que ainda permanece cíclico) e o tempo biográfico que já domina o caráter cíclico sem contudo desembocar no tempo histórico real. É por isso que o princípio histórico-criador, com sua necessidade, é alheio a Rousseau.

Quando contempla uma paisagem, Rousseau, assim como Goethe, a humaniza, mas a povoa com uma imagem do homem que não é o construtor, mas o homem dedicado à vida idílica, o homem individualmente biográfico. É isso que explica a fraqueza da construção do enredo romanesco (que, no mais das vezes, reduz-se a tratar o tema do amor acompanhado de seus sofrimentos e de suas alegrias e o tema do trabalho idílico), e a impregnação do futuro pela utopia da "idade de ouro" (pela inversão histórica) e sua carência de necessidade criadora.

Enquanto se encaminha a pé para Turim, Rousseau admira a paisagem campestre e dá-lhe vida com quadros imaginários. Relata nas *Confissões:* "Dentro das casas eu imaginava festins rústicos, nos prados brincadeiras alegres, ao longo das águas, os banhos, passeios, a pesca, nas árvores frutas deliciosas, sob suas sombras voluptuosas conversas a dois, nas montanhas latões de leite e de nata, um ócio encantador, a paz, a simplicidade, o prazer de ir sem saber aonde" (livro II).

Numa carta a Malesherbes (de 26 de janeiro de 1762), o princípio utópico da imaginação criativa própria de Rousseau se revela com maior nitidez:

273

"Minha imaginação não deixou deserta por muito tempo a terra assim adornada. Povoei-a logo de seres de meu agrado e, enxotando para bem longe a opinião, os preconceitos, todas as paixões artificiais, transportei aos asilos da natureza homens dignos de habitá-los. Formei-me uma sociedade encantadora de que não me sentia indigno. Minha fantasia me fez um Século de ouro e, preenchendo aqueles lindos dias com todas as cenas da minha vida que me haviam deixado doces recordações e com todas as que meu coração ainda pode desejar, enternecia-me até as lágrimas com os verdadeiros prazeres da humanidade, prazeres tão deliciosos, tão puros e que agora estão tão longe dos homens."

Essas confissões de Rousseau já são muito esclarecedoras, mas se tornam ainda mais se as confrontamos com as confissões de Goethe acerca de pontos correspondentes. Em vez do

homem ocupado em criar e em construir, temos o homem entregue ao idílio, à voluptuosidade, ao passatempo, ao amor. A natureza parece passar ao largo da história com seu passado e seu presente, dando azo à “idade de ouro”, ou seja, ao passado utópico transposto para um futuro utópico. A natureza pura e benfazeja acolhe o homem puro e bem-aventurado, O objeto do desejo, do ideal, é separado do tempo real e da necessidade: não é objeto de uma necessidade, mas objeto do desejo. Por isso, o tempo dos passatempos, dos festins campestres, dos encontros apaixonados, etc., não se inclui na realidade de um desenvolvimento específico. Se, no interior do dia idílico, a manhã, a tarde e a noite se sucedem, mesmo assim todos os dias idílicos se parecem e se repetem. Está claro que, nessa forma de contemplação, o objeto contemplado se impregna de desejo, de emoção, de recordação, de fantasia subjetiva, ou seja, de tudo aquilo que Goethe refreava e abafava em sua contemplação, aspirando a perceber a necessidade de uma realização objetiva, independentemente de seus desejos e sentimentos.

Estamos longe de haver esgotado, por certo, o que produz a particularidade da percepção do tempo de Rousseau (inclusive do tempo da natureza). A criação ficcional e autobiográfica de Rousseau comporta outros aspectos infinitamente mais profundos. Rousseau conhecia o tempo dos trabalhos no idílio, o tempo biográfico e o tempo biográfico-familiar, in-

274

troduziu novos elementos na compreensão das idades do homem, etc. (voltaremos ao conjunto dessas questões).

A segunda metade do século XVIII, na Inglaterra e na Alemanha, caracteriza-se por um interesse crescente pelo folclore. Pode-se até mesmo falar de uma *descoberta do folclore* ocorrida nessa época. Dito isto, tratava-se acima de tudo de um folclore nacional e local (no âmbito de uma nação). A canção popular, o conto, a lenda heróica e histórica e a saga eram um meio novo e eficaz de conseguir uma humanização e uma condensação do espaço que a pátria representa. Junto com o folclore, penetrava na literatura a forte onda do tempo histórico-popular que exerceu enorme influência sobre o desenvolvimento da visão do mundo histórico em geral e sobre o desenvolvimento do romance histórico em particular.

O folclore, de uma maneira geral, está saturado de temporalidade; todas as suas imagens são profundamente cronotópicas. O tempo no folclore — a plenitude temporal, o futuro, as medidas do tempo do homem — colocam importantes problemas que nada têm de inatual. Não podemos tratá-los aqui, se bem que o tempo folclórico tenha influenciado muito a criação literária.

Aqui nos interessa mais diretamente outro aspecto da questão: o uso do folclore local (particularmente da lenda e da saga heróica e histórica que visam a intensificação da percepção da terra natal) tal como ele aparece no processo que culmina no romance histórico. O folclore local pensa e informa o espaço, satura-o de tempo e incorpora-lhe a história.

A esse respeito, na Antigüidade a utilização dos mitos locais é muito característica de Píndaro. Graças ao entrelaçamento complexo e hábil dos mitos locais com os mitos helênicos em geral, Píndaro introduzia no menor rincão da Grécia, preservando-lhe ao mesmo tempo a sua riqueza local, a *unidade* do mundo grego. Não há fonte, colina, enseada na costa que não tenha suas lendas, suas recordações, seus eventos, seus heróis. Píndaro, com a ajuda de hábeis associações, de correspondências metafóricas, de laços genealógicos’, entrelaça esses mitos

1. O tronco ou o ramo de que se irradiam os fios de associações e de vinculos no epinicio de Píndaro é representado pela própria figura do herói glorificado, vencedor nos jogos, por seu nome, sua raça, sua cidade.

275

locais com os mitos de toda a Grécia, criando uma textura densa que abarca inteiramente as

terras gregas e que, dir-se-ia, substitui uma unidade política insuficiente pela unidade da poesia popular.

Encontramos, em Walter Scott, uma utilização idêntica do folclore local em outras circunstâncias históricas (e com outras finalidades, é verdade).

A característica de Walter Scott é precisamente o movimento que o leva ao folclore local. Percorre toda a Escócia natal, e, em especial, as regiões limítrofes com a Inglaterra, conhece os menores meandros do Tweed, as menores ruínas de um castelo, e tudo isso é percebido à luz das lendas e das canções. O espaço para ele está impregnado de acontecimentos precisos contados nas lendas locais, está condensado no tempo legendário. Um acontecimento sempre é rigorosamente localizado e se imprime nos indícios que marcam o espaço. Os olhos de W. Scott sabem ver o tempo no espaço.

Mas esse tempo em Walter Scott, em suas primeiras obras, na época em que compõe as *Canções da fronteira escocesa* e seus poemas *(A balada do último menestrel*, *A noite de São João*, *A dama do lago*, etc.) tem ainda o caráter de um passado fechado, no que se distingue do passado tal como é percebido por Goethe. O passado que W. Scott lia nas ruínas de castelos e nos detalhes de uma paisagem escocesa é desprovido de atividade criadora no presente, pertence a um mundo fechado; quanto ao presente *visível*, este apenas suscita a recordação do passado; o presente é o receptáculo das recordações do passado e não encerra o próprio passado em sua forma sempre viva e ativa. E por isso que, até em seus melhores poemas folclóricos, W. Scott não confere plenitude ao tempo.

Mais tarde, em seu período do “romance”, W. Scott supera essa limitação (sem vencê-la por completo, é verdade). Fica-lhe de seu período anterior o caráter profundamente cronotópico de seu pensamento de artista, a aptidão para ler o tempo no espaço, os elementos do colorido folclórico do tempo (do tempo histórico-popular). Todos estes aspectos mostram-se extraordinariamente produtivos para o romance histórico. Ao mesmo tempo, W. Scott assimila as inúmeras formas de romances que balizam a evolução anterior desse gênero, sobretudo as formas do romance gótico e do romance biográfico-familiar,

276

e, por fim, assimila o drama histórico. È justamente nesse terreno que ele supera o fechamento do passado e domina a plenitude do tempo indispensável ao romance histórico.

Esboçamos sumariamente uma das etapas mais importantes que a literatura transpôs na assimilação do tempo histórico real, uma etapa marcada acima de tudo pela imponente figura de Goethe. Com isso, esperamos, o problema suscitado pela assimilação do tempo na literatura e, sobretudo, no romance se tenha revelado em toda sua amplitude.

277

Os gêneros do discurso

278

– Titulo da edição original: *O problema dos géneros do discurso.*

– Texto de arquivos (1952-1953), não revisto pelo autor.

– Fragmento de um estudo mais abrangente que se intitulava “Os gêneros do discurso”, cujo projeto não foi realizado.

279

I

Problemática e definição

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso.*

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogenei-dade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a

diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). Ficaríamos tentados a pensar que a diversidade dos gêneros do discurso é tamanha que não há e não poderia haver um terreno comum para seu estudo: com efeito, como colocar no mesmo terreno de estudo fenômenos tão díspares como a réplica cotidiana (que pode reduzir-se a uma única palavra) e o romance (em vários tomos), a ordem padronizada que é imperativa já por sua entonação e a obra lírica profundamente individual, etc.? A diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes. Provavelmente seja esta a explicacão para que o problema geral dos gêneros do discurso nunca tenha sido colocado. Estudaram-se, mais do que tudo, os *gêneros literários.* Mas estes, tanto na Antigüidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza *verbal* (lingüística). O problema de lingüística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta. Estudaram-se também — a começar pelos da Antigüidade - os *gêneros retóricos* (e as épocas posteriores não acrescentaram nada de relevante à teoria antiga). Então dava-se pelo menos maior atenção à natureza verbal do enunciado, a seus princípios constitutivos tais como: a relação com o ouvinte e a influência deste sobre o enunciado, a conclusão verbal peculiar ao enunciado (diferente da conclusão do pensamento), etc. A especificidade dos gêneros retóricos (jurídicos, políticos) encobria porém a natureza lingüística do enunciado. E, por fim, estudaram-se os *gêneros do discurso cotidiano* (principalmen-

te a réplica do diálogo cotidiano), e fazia-se-o justamente do ponto de vista da lingüística geral (a escola de Saussure e seus continuadores mais recentes — os estruturalistas, os behavioristas americanos, os discípulos de Vossler que, aliás, tinham uma base totalmente diferente). Mas, também nesse caso, o estudo não podia conduzir à definição correta da natureza lingüistica do enunciado, na medida em que se limitava a pôr em evidência a especificidade do discurso cotidiano oral, operando no mais das vezes com enunciados deliberadamente primitivos (os behavioristas americanos).

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo).

A distinção entre gêneros primários e gêneros secundários tem grande importância teórica, sendo esta a razão pela qual

a natureza do enunciado deve ser elucidada e definida por uma análise de ambos os gêneros. Só com esta condição a análise se adequaria à natureza complexa e sutil do enunciado e abrangeria seus aspectos essenciais. Tomar como ponto de referência apenas os gêneros primários leva irremediavelmente a trivializá-los (a trivialização extrema representada pela lingüistica behaviorista). A inter-relação entre os gêneros primários e secundários de um lado, o processo histórico de formação dos gêneros secundários do outro, eis o que esclarece a natureza do enunciado (e, acima de tudo, o difícil problema da correlação entre língua, ideologias e visões do mundo).

O estudo da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros de enunciados nas diferentes esferas da atividade humana tem importância capital para todas as áreas da lingüística e da filologia. Isto porque um trabalho de pesquisa acerca de um material lingüístico concreto - a história da língua, a gramática normativa, a elaboração de um tipo de dicionário, a estilística da língua, etc. - lida inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais), que se relacionam com as diferentes esferas da atividade e da comunicação: crônicas, contratos, textos legislativos, documentos oficiais e outros, escritos literários, científicos e ideológicos, cartas oficiais ou pessoais, réplicas do diálogo cotidiano em toda a sua diversidade formal, etc. É deles que os pesquisadores extraem os fatos lingüísticos de que necessitam. Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. O enunciado situa-

se no cruzamento excepcionalmente importante de uma problemática. Ë deste ângulo que vamos agora abordar algumas áreas e alguns problemas da lingüística.

Em primeiro lugar, vejamos a estilística. O estilo está in-

283

dissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado - oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal - é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários - neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes -; se bem que, no âmbito da literatura, a diversidade dos gêneros ofereça uma ampla gama de possibilidades variadas de expressão à individualidade, provendo à diversidade de suas necessidades. As condições menos favoráveis para refletir a individualidade na língua são as oferecidas pelos gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, tais como a formulação do documento oficial, da ordem militar, da nota de serviço, etc. Nesses gêneros só podem refletir-se os aspectos superficiais, quase biológicos, da individualidade (e principalmente na realização oral de enunciados pertencentes a esse tipo padronizado). Na maioria dos gêneros do discurso (com exceção dos gêneros artístico-literários), o estilo individual não entra na intenção do enunciado, não serve exclusivamente às suas finalidades, sendo, por assim dizer, seu epifenômeno, seu produto complementar. A variedade dos gêneros do discurso pode revelar a variedade dos estratos e dos aspectos da personalidade individual, e o estilo individual pode relacionar-se de diferentes maneiras com a língua comum. O problema de saber o que na língua cabe respectivamente ao uso corrente e ao indivíduo é justamente problema do enunciado (apenas no enunciado a língua comum se encarna numa forma individual). A definição de um estilo em geral e de um estilo individual em particular requer um estudo aprofundado da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros do discurso.

O vínculo indissolúvel, orgânico, entre o estilo e o gênero mostra-se com grande clareza quando se trata do problema de um estilo lingüístico ou funcional. De fato, o estilo lingüístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Ca-

284

da esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitór, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.} O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado. Isso não equivale a dizer, claro, que o estilo lingüístico não pode ser objeto de um estudo específico, especializado. Tal estudo, ou seja, uma estilística da língua, concebida como uma descrição autônoma, é possível e necessário. Porém, para ser correto e produtivo, este estudo sempre deve partir do fato de que os estilos da língua pertencem por natureza ao gênero e deve basear-se no estudo prévio dos gêneros em sua diversidade. Até agora, a estilística da língua ignorou tais fundamentos, daí sua debilidade. Não existe uma classificação comumente reconhecida dos estilos lingüísticos. A falha dos autores de classificações é esquecer a necessidade primordial de uma classificação: a necessidade de uma unidade de base. As classificações são surpreendentemente pobres e não apresentam o menor critério diferencial. A *Gramática* da Academia recém-publicada

enumera as seguintes variedades estilísticas: linguagem livresca, popular, científico-abstrata, científico-oficial, falada, familiar, vulgar, etc. Ao lado dessa nomenclatura dos estilos lingüísticos, como variantes estilísticas, encontram-se: palavras dialetais, palavras antiquadas, locuções profissionais. Tal classificação dos estilos é totalmente fortuita e fundamenta-se em princípios (ou bases) díspares no inventário dos estilos (sem contar que é uma classificação pobre e não diferencial)!. Tal estado de coisas resulta de uma in-

1. E uma classificação igualmente pobre, confusa e mal fundamentada dos estilos da língua que se encontra no livro de A. N. Gvozdev, *Ensaios de estilística da língua russa* (Moscou, *1952).* As classificações se baseiam em noções tradicionais, adotadas sem o menor espírito critico.

285

compreensão da natureza dos gêneros dos estilos da língua e de uma ausência de classificação dos gêneros do discurso por esferas de atividade humana, assim como de uma ausência de diferenciação entre os gêneros primários e os secundários.

A separação entre o estilo e o gênero repercute de um modo muitíssimo nefasto sobre a elaboração de toda uma série de problemas históricos. As mudanças históricas dos estilos da língua são indissociáveis das mudanças que se efetuam nos gêneros do discurso. A língua escrita corresponde ao conjunto dinâmico e complexo constituído pelos estilos da língua, cujo peso respectivo e a correlação, dentro do sistema da língua escrita, se encontram num estado de contínua mudança. É a um sistema ainda mais complexo, e que obedece a outros princípios, que pertence a língua literária, cujos componentes incluem também os estilos da língua não escrita. Para deslindar a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da simples (e em geral superficial) descrição dos estilos que se sucedem, e chegar à explicação histórica dessas mudanças, é indispensável colocar o problema específico dos gêneros do discurso (e não só dos gêneros secundários mas também dos gêneros primários) que, de uma forma imediata, sensível e ágil, refletem a menor mudança na vida social. Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero[2].

Em cada época de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos do diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.). A ampliação da língua escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (literários, científicos, ideológicos, familiares, etc.) a aplicação de um novo procedimento

2. Esta tese que defendemos nada tem em comum com os princípios defendidos pela escola de Vossler, que coloca a estilística antes da gramática. A continuação de nossa exposição o demonstrará com toda clareza.

286

na organização e na conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro, etc., o que leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso. Quando a literatura, conforme suas necessidades, recorre às camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, recorre obrigatoriamente aos gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizaram. Trata-se, em sua maioria, de tipos pertencentes ao gênero falado-dialogado. Daí a dialogização mais ou menos marcada dos gêneros secundários, o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo, etc. Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruímos e renovamos o próprio gênero.

Assim, portanto, tanto os estilos individuais como os que pertencem à língua tendem para os gêneros do discurso. Um estudo mais ou menos profundo e extenso dos gêneros do

discurso é absolutamente indispensável para uma elaboração produtiva de todos os problemas da estilística.

O problema geral dos princípios metodológicos aplicáveis ao estudo das correlações existentes entre o léxico e a gramática de um lado, e entre o léxico e a estilística do outro, baseia-se nesse mesmo problema do enunciado e dos gêneros do discurso.

A gramática (e o léxico) se distingue radicalmente da estilística (alguns chegam a opô-las), e, ao mesmo tempo, não há um único estudo de gramática (ainda mais a gramática normativa) que não incorpore a estilística. Em toda uma série de casos, a fronteira entre a gramática e a estilística parece apagar-se totalmente. Há fenômenos que, para uns, estão relacionados com a gramática, para outros, com a estilística. E o caso do sintagma, por exemplo.

Pode-se dizer que a gramática e a estilística se juntam e se separam em qualquer fato lingüístico concreto que, encarado do ponto de vista da língua, é um fato gramatical, encarado do ponto de vista do enunciado individual, é um fato estilístico. Mesmo a seleção que o locutor efetua de uma forma gramatical já é um ato estilístico. Esses dois pontos de vista

sobre um único e mesmo fenômeno concreto da língua não devem porém excluir-se mutuamente, substituir-se mecanicamente um ao outro, devem combinar-se organicamente (com a manutenção metodológica de sua diferença) sobre a base da unidade real do fato lingüístico. Apenas uma compreensão profunda da natureza do enunciado e da particularidade dos gêneros do discurso pode permitir a solução desse complexo problema de metodologia.

O estudo da natureza do enunciado e dos gêneros do discurso tem uma importância fundamental para superar as noções simplificadas acerca da vida verbal, a que chamam o "fluxo verbal", a comunicação, etc., noções estas que ainda persistem em nossa ciência da linguagem. Irei mais longe: o estudo do enunciado, em sua qualidade de *unidade real da comunicação verbal*, também deve permitir compreender melhor a natureza das *unidades da língua* (da língua como sistema): as palavras e as orações.

E precisamente para este problema, que é o mais geral, que vamos passar agora.

II

O enunciado, unidade da comunicação verbal

A lingüística do século XIX - a começar por W. Humboldt-, sem negar a função comunicativa da linguagem, empenhou- se em relegá-la ao segundo plano, como algo acessório; passava-se para o primeiro plano a função formadora sobre o pensamento, independente da comunicação. Eis a célebre fórmula de Humboldt: "Abstraindo-se a necessidade de comunicação do homem, a língua lhe é indispensável para pensar, mesmo que tivesse de estar sempre sozinho." A escola de Vossler passa a função dita expressiva para o primeiro plano. Apesar das diferenças que os teóricos introduzem nessa função, ela, no essencial, resume-se à expressão do universo individual do locutor. A língua se deduz da necessidade do homem de expressar-se, de exteriorizar-se. A essência da língua, de uma forma ou de outra, resume-se à criatividade espiritual do indivíduo. Aventaram-se, e continuam-se a aventar, outras variantes das funções da linguagem, mas o que permanece característico é não uma ignorância absoluta, por certo, mas uma estimativa errada das funções comunicativas da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do locutor como se este estivesse *sozinho*, sem uma forçosa relação com os outros parceiros da

comunicação verbal. E, quando o papel do outro é levado em consideração, é como um destinatário passivo que se limita a compreender o locutor. O enunciado satisfaz ao seu próprio objeto (ou seja, ao conteúdo do pensamento enunciado) e ao próprio enunciador. A língua só requer o locutor - apenas o locutor - e o objeto de seu discurso, e se, com isso, ela também pode servir de meio de comunicação, esta é apenas uma função acessória, que não toca à sua essên-

290

cia. É óbvio que a coletividade lingüística, a multiplicidade dos locutores são fatos que não podem ser ignorados quando se trata da língua, mas esse aspecto não é necessário ou determinante quando se trata de definir a natureza da língua em sua essência. Ás vezes a coletividade lingüística é encarada como uma espécie de personalidade coletiva - o "espírito de um povo", etc. —e é-lhe atribuída uma importância capital (na "psicologia dos povos"), mas a verdade é que, mesmo nesses casos, a multiplicidade dos locutores - os *outros* para cada determinado locutor - perde sua substância.

Na lingüística, até agora, persistem *funções* tais como o "ouvinte" e o "receptor" (os parceiros do "locutor"). Tais funções dão uma imagem totalmente distorcida do processo complexo da comunicação verbal. Nos cursos de lingüística geral (até nos cursos sérios como os de Saussure), os estudiosos comprazem-se em representar os dois parceiros da comunicação verbal, o locutor e o ouvinte (quem recebe a fala), por meio de um esquema dos processos *ativos* da fala no locutor e dos processos *passivos* de percepção e de compreensão da fala no ouvinte. Não se pode dizer que esses esquemas são errados e não correspondem a certos *aspectos* reais, mas quando estes esquemas pretendem representar o *todo* real da comunicação verbal se transformam em ficção científica. De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa:* ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subseqüente. Uma resposta fônica, claro, não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a sus-

291

cita: a compreensão responsiva ativa do que foi ouvido (por exemplo, no caso de uma ordem dada) pode realizar-se diretamente como um ato (a execução da ordem compreendida e acatada), pode permanecer, por certo lapso de tempo, compreensão responsiva muda (certos gêneros do discurso fundamentam-se apenas nesse tipo de compreensão, como, por exemplo, os gêneros líricos), mas neste caso trata-se, poderíamos dizer, de uma compreensão responsiva de ação retardada: cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subseqüente do ouvinte. Os gêneros secundários da comunicação verbal, em sua maior parte, contam precisamente com esse tipo de compreensão responsiva de ação retardada. O que acabamos de expor vale também, *mutatis mutandis*, para o discurso lido ou escrito. A compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização). O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. A variedade dos gêneros do discurso pressupõe a variedade dos escopos intencionais daquele que fala ou escreve. O desejo de tornar seu discurso inteligível é apenas um *elemento* abstrato da intenção

discursiva em seu *todo.* O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores —emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. O ouvinte dotado de uma compreensão passiva, tal como é representado como parceiro do locutor nas figuras esquemáticas da lingüística geral, não corresponde ao protagonista real da comunicação verbal. O que é representado é o elemento abstrato do fato real da compreensão responsiva ativa em seu to-

do, geradora de uma resposta (resposta com que conta o locutor). Esse tipo de abstração científica é justificado, mas com a condição expressa de ser concebido como uma abstração e de não ser tomado por um fenômeno real e concreto, com o risco de cair na ficção. Ora, não é isso que se passa na lingüística, na medida em que tais esquemas abstratos, embora não sejam apresentados como o reflexo da comunicação verbal, não deixam de omitir a referência à complexidade maior do fenômeno real. O resultado é que o esquema distorce o quadro real da comunicação verbal cujos princípios essenciais são eliminados. O papel ativo do *outro* no processo da comunicação verbal fica minimizado ao extremo.

A utilização incerta e ambígua de termos tais como “fala” ou “fluxo verbal” revela o mesmo menosprezo pelo papel ativo do outro no processo de comunicação verbal e a tendência de passar ao largo desse processo. Esses termos deliberadamente vagos costumam designar aquilo que está submetido a uma segmentação em unidades de língua concebidas como frações da língua: fônicas (o fonema, a sílaba, o grupo acentuado) e significantes (a oração e a palavra). “O fluxo verbal se subdivide...”, *“Nosso discurso* se divide em...”, eis como costumam, nos cursos de lingüística geral e de gramática, e também nos estudos especializados de fonética, de lexicologia, introduzir as seções de gramática consagradas à análise das unidades lingüísticas correspondentes. E uma pena que a *Gramá-tica* da Academia, publicada há tão pouco tempo, também utilize esta mesma formulação ambígua. E o que é então “nosso discurso”? Eis como é introduzida a seção que corresponde à fonética: *“Nosso discurso* se divide acima de tudo em orações que, por sua vez, podem dividir-se em combinações de palavras e em palavras. As palavras se decompõem em unidades fônicas menores, as sílabas. As sílabas em sons distintos ou fo-nemas...”

O que é então esse “fluxo verbal”, o que é então o “nosso discurso”? Qual é seu campo de ação? Terão eles um princípio e um fim? Se esses fenômenos possuem uma duração in-determinada, qual é a fração que usamos para dividi-la em unidades? Todos esses problemas estão imersos numa completa indeterminação e num conhecimento fragmentário. A vaga *palavra* “discurso” que se refere indiferentemente à língua, ao pro-

cesso da fala, ao enunciado, a uma seqüência (de comprimento variável) de enunciados, a um gênero preciso do discurso, etc., esta palavra, até agora, não foi transformada pelos lin-güistas num *termo* rigorosamente definido e de significação restrita (fenômenos análogos ocorrem também em outras línguas). Esse estado de coisas explica-se pelo fato de que os problemas do enunciado e dos gêneros do discurso (e, por conseguinte, os da comunicação verbal) ficaram quase intocados. Em quase toda parte, os estudiosos divertem-se em jogar com o enredamento de todas essas significações. Geralmente, aplica-se a expressão “nosso discurso” a qualquer enunciado de qualquer locutor; mas tal acepção jamais é sustentada até o fim[1].

Ora, se aquilo que se divide e subdivide em unidades de língua é indeterminado e vago, a indeterminação e a confusão se transmitem igualmente às unidades assim obtidas.

A indeterminação e a confusão terminológicas acerca de um ponto metodológico tão central no pensamento lingüístico resultam de um menosprezo total pelo que é a *unidade*

real da comunicação verbal: *o enunciado.* A fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, *fronteiras* claramente delimitadas. E neste problema das fronteiras, cujo princípio é essencial, que convém deter-se com vagar.

As fronteiras do enunciado concreto, compreendido como uma unidade da comunicação verbal, são determinadas pela

1. E, aliás, como se poderia sustentá-la até o fim? Um enunciado do tipo "Ah!" (réplica de diálogo) não é divisível em orações, em combinações de palavras, em sílabas. Portanto, fica evidente que nem todo enunciado é um discurso. Depois disso, os estudiosos dividem o enunciado (o discurso) e obtêm unidades da língua. Em seguida, definem a oração como o enunciado mais simples que, conseqüentemente, já não pode mais ser uma unidade do enunciado. Tacitamente, pressupõem a fala de um locutor só, sendo descartados os matizes dialógicos.

Comparadas com as fronteiras do enunciado, todas as outras fronteiras (as que delimitam as orações, as combinações de palavras) são apenas relativas e convencionais.

alternância dos sujeitos falantes, ou seja, pela alternância dos locutores. Todo enunciado - desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico -comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um mudo *"dixi"* percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou.

Essa alternância dos sujeitos falantes que traça fronteiras estritas entre os enunciados nas diversas esferas da atividade e da existência humana, conforme as diferentes atribuições da língua e as condições e situações variadas da comunicação, é diversamente caracterizada e adota formas variadas. É no diálogo real que esta alternância dos sujeitos falantes é observada de modo mais direto e evidente; os enunciados dos interlocutores (parceiros do diálogo), a que chamamos de réplicas, alternam-se regularmente nele. O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor,* sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma *posição responsiva.* Este acabamento específico do enunciado será objeto de análises posteriores, pois é um dos traços fundamentais do enunciado. Ao mesmo tempo, as réplicas são ligadas umas às outras. Ora, a relação que se estabelece entre as réplicas do diálogo — relações de pergunta-resposta, asserção-objeção, afirmação-consentimento, oferecimento-aceitação, ordem-execução, etc. — é impossível entre as unidades da língua (entre as palavras e as orações), tanto no sistema da língua (no eixo vertical), quanto no interior do enunciado (no eixo horizontal). Esta relação específica que liga as réplicas do diálogo é apenas uma variante da relação específica que liga enunciados completos durante o pro-

cesso da comunicação verbal. Esta relação só é possível entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes. Pressupõe *o outro* (em relação ao locutor) membro da comunicação verbal. Esta relação entre enunciados completos não se presta a uma gramaticalização porque, como já dissemos, ela não existe entre as unidades da língua — não só no interior do sistema da língua, mas também no interior do enunciado.

Nos gêneros secundários do discurso, sobretudo nos gêneros retóricos, encontramos fenômenos que parecem contradizer o princípio que colocamos. Observa-se de fato que,

nos limites de um enunciado, o locutor (ou o escritor) formula perguntas, responde-as, opõe objeções que ele mesmo refuta, etc. Porém esses fenômenos não são mais que a simulação convencional da comunicação verbal e dos gêneros primários do discurso. E um jogo característico dos gêneros retóricos (que incluem certos modos de vulgarização científica); aliás, todos os gêneros secundários (nas artes e nas ciências) incorporam diversamente os gêneros primários do discurso na construção do enunciado, assim como a relação existente entre estes (os quais se transformam, em maior ou menor grau, devido à ausência de uma alternância dos sujeitos falantes). Tal é a natureza dos gêneros secundários. Mas todos esses fenômenos em que é reproduzida a relação específica com os gêneros primários, ainda que se realizem nos limites de *um único* enunciado, não se prestam a uma gramaticalização: sua natureza específica difere por princípio da natureza das relações existentes entre as palavras e as orações (e as outras unidades da língua: a combinação das palavras, etc.) e se preserva dentro do enunciado.

Tendo chegado a este ponto, e baseando-nos no material do diálogo e das réplicas, devemos analisar o problema da *oração* entendida como uma *unidade da língua* e ver o que a distingue do *enunciado* entendido como uma *unidade da comunicação verbal.*

(O problema acerca da natureza da oração é o problema mais complexo e difícil para a lingüística. Não faz parte de nosso intuito tratar deste problema em toda sua complexidade, propomo-nos somente tratar de um dos seus aspectos que, ao que nos parece, é essencial para a totalidade do problema. O que nos importa é determinar a relação existente entre a oração e o enunciado. Tal elucidação deverá contribuir para esclarecer tanto o enunciado quanto a oração.)

Voltaremos a este problema mais tarde. Por ora, basta-nos observar que as fronteiras da oração (unidade da língua) nunca são marcadas pela alternância dos sujeitos falantes que, se enquadrassem a oração em suas duas extremidades, a converteriam num enunciado. De fato, a oração adquiriria novas propriedades e seria percebida de uma maneira absolutamente diferente, que a distinguiria de uma oração idêntica, enquadrada por outras orações, no contexto de um único enunciado proveniente de um único e mesmo locutor. A oração representa um pensamento relativamente acabado, diretamente relacionado com outros pensamentos do mesmo locutor, dentro do todo do enunciado; uma vez terminada a oração, o locutor faz uma pausa, antes de passar para o pensamento que dá seguimento ao seu próprio pensamento, que continua, completa, fundamenta o pensamento anterior. O contexto da oração é o contexto do discurso de um único e mesmo sujeito falante (do locutor); a relação existente entre a oração e o contexto transverbal da realidade (a situação, as circunstâncias, a pré-história), e os enunciados de outros locutores não é uma relação direta ou pessoal, é intermediada por todo o contexto que a rodeia, ou seja, pelo enunciado em seu todo. Mas, se a oração não se insere no contexto da fala de *um único e mesmo* locutor, em outras palavras, se representa um enunciado completo e acabado (uma réplica de diálogo), então se encontra numa relação direta (e pessoal) com a realidade (com o contexto trans-verbal da fala) e com os outros enunciados *alheios;* o que lhe sucede, portanto, já não é a pausa decidida pelo próprio locutor (as pausas, enquanto fatos gramaticais, calculadas e deliberadas, só são possíveis no interior do discurso de um único locutor, ou seja, dentro de um único enunciado; a pausa entre os enunciados é um fato real e não um fato gramatical, e este tipo de pausa — que se prende à psicologia ou a alguma circunstância externa — pode introduzir uma ruptura no todo do enunciado; é uma pausa que, nos gêneros secundários, provém de um cálculo do artista, do diretor, do ator, e distingue-se, por princípio, tanto da pausa gramatical como da pausa estilística, tal como ocorre, por exemplo, entre os sintagmas, dentro de um enunciado), o que lhe sucede é a resposta ou a compreensão responsiva de outro locutor. A oração passa então à categoria de enunciado completo, implica uma atitude responsiva:

pode-se concordar com ele ou discordar dele, pode-se executar, julgar, etc. A oração enquanto tal, em seu contexto, não tem capacidade de determinar uma resposta; adquire essa propriedade (mais exatamente: participa dela) apenas no todo de um enunciado.
A oração que se torna enunciado completo adquire novas qualidades e particularidades que não pertencem à oração, mas ao enunciado, que não expressam a natureza da oração mas do enunciado e que, achando-se associadas à oração, completam-na até torná-la um enunciado completo. A oração, como unidade da língua, é desprovida dessas propriedades; não é delimitada em suas duas extremidades pela alternância dos sujeitos falantes, não está em contato imediato com a realidade (com a situação transverbal) e tampouco está em relação imediata com os enunciados do outro, não possui uma significação plena nem uma capacidade de suscitar a atitude responsiva do *outro* locutor, ou seja, de determinar uma resposta. A oração, como unidade da língua, é de natureza gramatical e tem fronteiras, um acabamento, uma unidade que se prendem à gramática (é no interior do todo do enunciado e do ponto de vista desse todo que a oração alcança propriedades estilísticas). Onde a oração figura a título de enunciado completo, parece encravada num material de natureza totalmente estranha. Ao se ignorar esses fatos na análise da oração, deforma-se a natureza da oração (e, portanto, do enunciado que se gramaticaliza). Muitos lingüistas (no campo da sintaxe) são prisioneiros dessa confusão: o que estudam como oração é, na verdade, uma espécie de *híbrido* da oração (unidade da língua) e do enunciado (unidade da comunicação verbal). As pessoas não trocam orações, assim como não trocam palavras (numa acepção rigorosamente lingüística), ou combinações de palavras, trocam enunciados constituídos com a ajuda de unidades da língua — palavras, combinações de palavras, orações; mesmo assim, nada impede que o enunciado seja constituído de uma única oração, ou de uma única palavra, por assim dizer, de uma única unidade da fala (o que acontece sobretudo na réplica do diálogo), mas não é isso que converterá uma unidade da língua numa unidade da comunicação verbal.

Na falta de uma teoria baseada no enunciado entendido como unidade da comunicação verbal, permanece incer-

ta a distinção entre a oração e o enunciado, que geralmente são confundidos.

Voltemos ao diálogo real. Como já dissemos, é a forma mais simples e mais clássica da comunicação verbal. A alternância dos sujeitos falantes (dos locutores) que determina a fronteira entre os enunciados apresenta-se no diálogo com excepcional clareza. Ora, o mesmo sucede nas outras esferas da comunicação verbal, mesmo nas áreas com organização complexa da comunicação cultural (nas ciências e nas artes). As fronteiras do enunciado são sempre da mesma natureza.

As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades da comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes e as fronteiras, mesmo guardando sua nitidez *externa,* adquirem uma característica *interna* particular pelo fato de que o sujeito falante — o *autor* da obra — manifesta sua individualidade, sua visão do mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade aposto à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural — as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está

separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes.

A alternância dos sujeitos falantes que compõe o contex-

299

to do enunciado, transformando-o numa massa compacta rigorosamente circunscrita em relação aos outros enunciados vinculados a ele, constitui a primeira particularidade do enunciado concebido como unidade da comunicação verbal e que distingue esta da unidade da língua. Passemos agora à segunda particularidade, indissociável da primeira, a saber: o *acabamento* específico do enunciado. O acabamento do enunciado é de certo modo a alternância dos sujeitos falantes vista do interior; essa alternância ocorre precisamente porque o locutor disse (ou escreveu) *tudo* o que queria dizer num preciso momento e em condições precisas. Ao ouvir ou ao ler, sentimos claramente o fim de um enunciado, como se ouvíssemos o *"dixi"* conclusivo do locutor. É um acabamento totalmente específico e que pode ser determinado por meio de critérios particulares. O primeiro e mais importante dos critérios de acabamento do enunciado é a *possibilidade de responder* — mais exatamente, de adotar uma atitude responsiva para com ele (por exemplo, executar uma ordem). Esse critério vale tanto para a curta pergunta banal, por exemplo: "Que horas são?" (pode-se respondê-la) ou para o pedido banal ao qual se pode aceder ou não aceder, quanto para a exposição científica, com a qual se pode concordar ou discordar (total ou parcialmente), e para o romance (no âmbito artístico), sobre o qual se pode formular um juízo de conjunto. É necessário o acabamento para tornar possível uma reação ao enunciado. Não basta que o enunciado seja inteligível no nível da *língua.* Uma oração totalmente inteligível e acabada, se for uma oração e não um enunciado—constituído de uma única oração—não poderá suscitar uma reação de resposta: é inteligível, está certo, mas ainda não é um *todo.* Este *todo*—indício da *totalidade* de um enunciado—não se presta a uma definição de ordem gramatical ou pertencente a uma entidade do sentido.

A totalidade acabada do enunciado que proporciona a possibilidade de responder (de compreender de modo responsivo) é determinada por três fatores indissociavelmente ligados no todo orgânico do enunciado: 1) o tratamento exaustivo do objeto do sentido; 2) o intuito, o querer-dizer do locutor; 3) as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento.

O primeiro fator—o tratamento exaustivo do tema do

300

enunciado- varia profundamente conforme as esferas da comunicação verbal. O tratamento exaustivo pode ser quase total em certas esferas: na vida cotidiana (as perguntas de ordem puramente factual e as respostas igualmente factuais que elas suscitam), na vida prática, na vida militar (os comandos e as ordens), na vida profissional, em suma, nas esferas em que os gêneros do discurso são padronizados ao máximo e a criatividade é quase inexistente. Nas esferas criativas (em particular, claro, nas ciências), em compensação, o tratamento exaustivo será muito relativo—exatamente um mínimo de acabamento capaz de suscitar uma atitude responsiva. Teoricamente, o objeto é inesgotável, porém, quando se torna *tema* de um enunciado (de uma obra científica, por exemplo), recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos por atingir, ou seja, desde o início ele estará dentro dos limites de um *intuito definido pelo autor.* Eis-nos assim diante do segundo fator indissoluvelmente ligado ao primeiro.

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monolexemática até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. Percebemos o que o locutor *quer* dizer e é em comparação a esse intuito discursivo, a esse querer-dizer (como o tivermos captado) que mediremos o acabamento do enunciado. Esse intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras (nas circunstâncias precisas da comunicação verbal e necessariamente em relação aos enunciados anteriores) e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio. Tal

intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado (mas este é o terceiro fator de que trataremos mais adiante). O intuito, o elemento *subjetivo* do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido — *objetivo* — para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da. comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados. É por isso que os parceiros diretamente implicados numa comunicação, conhecedores da situação e dos enunciados anteriores, cap-

301

tam com facilidade e prontidão o *intuito discursivo,* o querer-dizer do locutor, e, às primeiras palavras do discurso, percebem o *todo* de um enunciado em processo de desenvolvimento.

Passemos agora ao terceiro fator, que é o mais importante para nós, a saber: as formas estáveis do *gênero do enunciado.* O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na *escolha de um gênero do discurso.* Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. Esse tipo de gênero existe sobretudo nas esferas muito diversificadas da comunicação verbal oral da vida cotidiana (inclusive em suas áreas familiares e íntimas).

Para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma *forma padrão* e relativamente estável *de estruturação de um todo.* Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escritos). Na *prática,* usamo-los com segurança e destreza, mas podemos ignorar totalmente a sua existência *teórica.* Como Jourdain de Molière, que falava em prosa sem suspeitar disso, falamos em vários gêneros sem suspeitar de sua existência. Na conversa mais desenvolta, moldamos nossa fala às formas precisas de gêneros, às vezes padronizados e estereotipados, às vezes mais maleáveis, mais plásticos e mais criativos. A comunicação verbal na vida cotidiana não deixa de dispor de gêneros criativos. Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática. A língua materna — a composição de seu léxico e sua estrutura gramatical —, não a aprendemos nos dicionários e nas gramáticas, nós a adquirimos mediante enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos durante a comunicação verbal viva que se efetua com os indivíduos que nos rodeiam. Assimilamos as formas da língua somente nas formas assumidas pelo enunciado e juntamente com essas formas. As formas da língua e as formas típicas de enunciados, isto é, os gêneros do discurso, introduzem-se em nossa experiência e em nossa consciência con-

302

juntamente e sem que sua estreita correlação seja rompida. Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, menos ainda, é óbvio, por palavras isoladas). Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais (sintáticas). Aprendemos a moldar nossa fala às formas do gênero e, ao ouvir a fala do outro, sabemos de imediato, bem nas primeiras palavras, pressentir-lhe o gênero, adivinhar-lhe o volume (a extensão aproximada do todo discursivo), a dada estrutura composicional, prever-lhe o fim, ou seja, desde o inicio, somos sensíveis ao todo discursivo que, em seguida, no processo da fala, evidenciará suas diferenciações. Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível.

As formas do gênero às quais modelamos nossa fala se distinguem substancialmente das formas da língua, do ponto de vista de sua estabilidade e de suas leis normativas para o locutor. De um modo geral, elas são mais maleáveis, mais plásticas e mais livres do que as formas da língua. Também nesse caso, a variedade dos gêneros do discurso é muito grande.

Há toda uma gama dos gêneros mais difundidos na vida cotidiana que apresenta formas tão padronizadas que o querer-dizer individual do locutor quase que só pode manifestar-se na escolha do gênero, cuja expressividade de entonação não deixa de influir na escolha. E o caso, por exemplo, dos diversos gêneros fáticos, das felicitações, dos votos, das trocas de novidades — sobre a saúde, os negócios, etc. A diversidade desses gêneros deve-se ao fato de eles variarem conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal dos parceiros: há o estilo elevado, estritamente oficial, deferente, como há o estilo familiar que comporta vários graus de familiaridade e de intimidade (distinguindo-se esta da familiaridade)[2]. Trata-se de gêneros que implicam também um tom determina-

2. Esse tipo de fenômenos e tipos análogos chamaram a atenção dos lingüistas (sobretudo dos historiadores da língua) de um ângulo puramente estilístico, na medida em que a língua refletia as formas históricas variáveis da etiqueta, da cortesia, do decoro. (Cf. F Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900***,** Paris, 1905-1943.)

do, ou seja, comportam em sua estrutura uma dada entonação expressiva. Estes gêneros, em particular os gêneros elevados, oficiais, são muito estáveis e muito prescritivos (normativos). O querer-dizer deve limitar-se à escolha de um determinado gênero e apenas ligeiros matizes na entonação expressiva (pode-se adotar um tom mais deferente, mais frio ou então mais caloroso, introduzir uma entonação prazerosa, etc.) podem expressar a individualidade do locutor (o aspecto emocional de seu intuito discursivo). Mas aqui também, no nível dos gêneros, pode intervir o jogo das inflexões, característico da comunicação verbal: por exemplo, a forma do gênero do cumprimento pode ser transferida da esfera oficial para a esfera familiar da comunicação, que será então utilizada com uma inflexão irônico-paródica; com finalidades análogas, podem-se confundir deliberadamente os gêneros pertencentes a esferas diferentes.

Ao lado dos gêneros padronizados, existiram, e continuam a existir, claro, gêneros mais livres e mais criativos da comunicação verbal oral: os gêneros das reuniões sociais, da intimidade amigável, da intimidade familiar, etc. (Até agora nenhuma nomenclatura dos gêneros do discurso oral foi criada e mesmo o princípio dessa nomenclatura não é claro.) A maior parte desses gêneros se presta a uma reestruturação criativa (de um modo semelhante aos gêneros literários e, alguns deles, num grau ainda mais acentuado), mas um uso criativo livre não significa ainda a recriação de um gênero: para usá-los livremente, é preciso um bom domínio dos gêneros.

São muitas as pessoas que, dominando magnificamente a língua, sentem-se logo desamparadas em certas esferas da comunicação verbal, precisamente pelo fato de não dominarem, na prática, as formas do gênero de uma dada esfera. Não é raro o homem que domina perfeitamente a fala numa esfera da comunicação cultural, sabe fazer uma explanação, travar uma discussão científica, intervir a respeito de problemas sociais, calar-se ou então intervir de uma maneira muito desajeitada numa conversa social. Não é por causa de uma pobreza de vocabulário ou de estilo (numa acepção abstrata), mas de uma inexperiência de dominar o repertório dos gêneros da conversa social, de uma falta de conhecimento a respeito do que é o todo do enunciado, que o indivíduo fica inapto para mol-

dar com facilidade e prontidão sua fala e determinadas formas estilísticas e composicionais; é por causa de uma inexperiência de tomar a palavra no momento certo, de começar e terminar no tempo correto (nesses gêneros, a composição é muito simples).

É de acordo com nosso domínio dos gêneros que usamos com desembaraço, que descobrimos mais depressa e melhor nossa individualidade neles (quando isso nos é possível e útil), que refletimos, com maior agilidade, a situação irreproduzível da comunicação verbal, que realizamos, com o máximo de perfeição, o intuito discursivo que livremente concebemos.

Portanto, o locutor recebe, além das formas prescritivas da língua comum (os componentes e as estruturas gramaticais), as formas não menos prescritivas do enunciado, ou seja, os gêneros do discurso, que são tão indispensáveis quanto as formas da língua para um entendimento recíproco entre locutores. Os gêneros do discurso são, em comparação com as formas da língua, muito mais fáceis de combinar, mais ágeis, porém, para o indivíduo falante, não deixam de ter um valor normativo: eles lhe são dados, não é ele que os cria. E por isso que o enunciado, em sua singularidade, apesar de sua individualidade e de sua criatividade, não pode ser considerado como uma *combinação absolutamente livre* das formas da língua, do modo concebido, por exemplo, por Saussure (e, na sua esteira, por muitos lingüistas), que opõe o enunciado (a fala), como um ato puramente individual, ao sistema da língua como fenômeno puramente social e prescritivo para o indivíduo[3]. A grande maioria dos lingüistas compartilha a mesma posição, se não na teoria, na prática: no enunciado, vêem apenas a combinação individual de formas puramente lingüísticas (lexicais e gramaticais) e, na prática, não vêem nem estudam nenhuma outra forma normativa.

O menosprezo dos gêneros do discurso como formas de enunciados relativamente estáveis e normativos devia irreme-

3. Saussure definiu o enunciado (a fala) como "ato individual de vontade e de inteligência, no qual convém distinguir: 1) as combinações pelas quais o sujeito falante utiliza o código da língua a fim de expressar seu pensamento pessoal; 2) o mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar essas combinações' (Saussure, ***Cours de linguistique générale,*** cap. 111-2). Saussure ignora portanto o fato de que, além das formas da língua, há também as ***formas de combinação*** dessas formas da língua, ou seja, ignora os gêneros do discurso.

305

diavelmente levar os lingüistas a confundirem, como já mencionamos acima, o enunciado e a oração, a afirmarem (sem que, é verdade, isso jamais tenha sido defendido de modo conseqüente) que nossa fala se molda a formas estáveis da oração; mas não se perguntaram qual é o número de orações inter-relacionadas emitidas consecutivamente por nós e em que momento nos detemos; tudo isso é deixado à arbitrariedade absoluta do querer-dizer do locutor ou ao capricho de um "fluxo verbal" mítico.

Quando escolhemos um determinado tipo de oração, não escolhemos somente uma determinada oração em função do que queremos expressar com a ajuda dessa oração, selecionamos um tipo de oração em função do *todo* do enunciado completo que se apresenta à nossa imaginação verbal e determina nossa opção. A idéia que temos da forma do nosso enunciado, isto é, de um gênero preciso do discurso, dirige-nos em nosso processo discursivo. O intuito de nosso enunciado, em seu todo, pode não necessitar, para sua realização, senão de uma oração, mas pode também necessitar de um grande número delas e o gênero escolhido dita-nos o seu tipo com suas articulações composicionais.

Uma das razões para que a lingüística ignore as formas de enunciados deve-se à extrema heterogeneidade da estrutura composicional delas e às particularidades de seu volume (a extensão do discurso): que vai da réplica monolexemática ao romance em vários tomos. A grande variabilidade do volume é válida também para os gêneros discursivos orais. Por isso, os gêneros do discurso parecem incomensuráveis e inoperantes enquanto unidades do discurso.

É por isso que muitos lingüistas (sobretudo no campo da sintaxe) empenham-se em encontrar formas particulares que sejam um meio-termo entre a oração e o enunciado e que se assinalem pelo caráter acabado, do mesmo modo que o enunciado, e continuem comensuráveis, do mesmo modo que a oração. É o caso da "frase" (em Karcevski, por exemplo), da "comunicação" (em Chakhmatov e outros). Entre os pesquisadores que utilizam essas unidades, não há um conceito em comum, pois na vida da língua, não há nenhum fato real, determinado e circunscrito que lhes corresponda. Todas essas unidades artificiais e convencionais não levam em conta a alter-

nância dos sujeitos falantes que se dá durante qualquer comunicação verbal real e viva. Isso provoca, em todas as esferas de atividade da língua, um esmaecimento das fronteiras mais importantes: as fronteiras entre enunciados. Daí se segue (dai resulta) que a noção de acabamento, critério principal do enunciado, entendido como unidade efetiva da comunicação verbal, é perdida ou seja, a noção da aptidão do enunciado para condicionar uma atitude responsiva ativa nos outros parceiros da comunicação.

Para concluir esta parte, acrescentarei algumas observações sobre a oração (deixando para voltar com detalhes ao problema na parte final deste trabalho).

A oração, como unidade da língua, não consegue condicionar diretamente uma atitude responsiva ativa. É só ao tornar-se enunciado completo que adquire tal capacidade. Uma oração pode substituir um enunciado acabado, mas nesse caso, como já vimos, encontra-se completada por uma importante série de fatos não gramaticais que lhe modificam a natureza. É isso que acarreta uma aberração sintática de um tipo especial: ao analisar uma oração isoladamente, fora de seu contexto, esta é conceitualizada até tornar-se um enunciado completo; em conseqüência desse fato, a oração atinge o grau de acabamento que a torna apta para suscitar uma resposta.

A oração, assim como a palavra, é uma unidade significante da língua; por isso, considerada isoladamente — por exemplo, “Saiu o sol” —, é totalmente inteligível, ou seja, compreendemo-lhe a *significação* lingüística, a *eventual* função num enunciado. Não obstante, é impossível adotar, a respeito dessa oração isolada, uma atitude responsiva ativa, a não ser que saibamos que o locutor, mediante essa oração, disse *tudo* o que queria dizer, que essa oração não é precedida nem seguida de outras orações provenientes do mesmo locutor. Mas assim, já não é uma oração e sim um enunciado com todos os seus direitos, composto de uma única oração — ele está enquadrado e delimitado pela alternância dos sujeitos, sendo o reflexo imediato da realidade (situação) transverbal. Tal enunciado pode receber uma resposta.

Ao contrário, se a oração está dentro de um contexto, alcança sua plenitude de *sentido* unicamente no interior desse contexto, ou seja, unicamente dentro do todo do enunciado,

e será possível responder a esse enunciado completo cujo elemento significante é a dada oração. Tomemos, por exemplo, o seguinte enunciado: “Já saiu o sol. Vamos! Levante-se! Está na hora”, cuja compreensão responsiva (ou a resposta fônica) poderia ser: “É, realmente, está na hora”, embora também possa ser: “O sol já saiu, mais ainda é cedo, vou dormir de novo.” Aqui há outro *sentido* do enunciado e outra resposta. Essa mesma oração pode, igualmente, entrar na composição de uma obra literária, na qualidade de elemento de paisagem. Haverá então uma reação de resposta — apreciação e impressão de ordem estética — que se referirá somente à paisagem em seu todo. Dentro de outra obra, essa oração pode receber um significado simbólico. Em todos esses casos, a oração é elemento significante do enunciado em seu todo e adquire sentido definitivo somente dentro desse todo.

Se nossa oração serve de enunciado completo, dota-se então de um sentido global, nas condições concretas, delimitadas da comunicação verbal. Ela pode ser a resposta à pergunta: “Será que o sol já saiu?” (em virtude, claro, de circunstâncias determinadas). Temos um enunciado que é a asserção de um fato preciso — asserção que pode ser verdadeira ou falsa, com a qual se pode estar ou não de acordo. Uma oração assertiva por sua *forma* não se torna asserção da *realidade* senão no contexto de um enunciado determinado.

Ao analisar uma oração assim, isoladamente, costuma-se considerá-la como um enunciado completo, referente a uma situação simplificada ao extremo: o sol realmente saiu, e o locutor constata: “Já saiu o sol”; o locutor vê que a grama esta verde, e ei-lo declarando: “A grama está verde.” Tais “comunicações”, sem sentido, são em geral consideradas como puras ocorrências clássicas da oração. Ora, na realidade, uma informação desse tipo se dirige a alguém, é provocada por algo, persegue uma finalidade

qualquer, ou seja, é um elo real na cadeia da comunicação verbal, no interior de uma dada esfera da realidade humana ou da vida cotidiana.

A oração, assim como a palavra, possui completitude em sua significação, completitude na sua forma *gramatical,* mas a completitude de sua significação é de natureza abstrata, sendo precisamente isso que a deixa tão clara; é a completitude característica do *elemento* e não o acabamento do *todo.* A ora-

308

ção, enquanto unidade da língua, assim como a palavra, não tem autor; não é de *ninguém* (como a palavra), sendo somente quando funciona como *enunciado completo* que se torna expressão individualizada da instância locutora, numa situação concreta da comunicação verbal. Chegamos assim à terceira particularidade constitutiva do enunciado, concernente à relação do enunciado com *o próprio locutor* (com o autor do enunciado), e *com os outros* parceiros da comunicação verbal.

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Representa a instância ativa do locutor numa ou noutra esfera do objeto do sentido. Por isso, o enunciado se caracteriza acima de tudo pelo conteúdo preciso do objeto do sentido. A escolha dos recursos lingüísticos e do gênero do discurso é determinada principalmente pelos problemas de execução que o objeto do sentido implica para o locutor (o autor). E a fase inicial do enunciado, a qual lhe determina as particularidades de estilo e composição.

A segunda fase do enunciado, que lhe determina a composição e o estilo, corresponde à necessidade de *expressividade* do locutor ante o objeto de seu enunciado. A importância e a intensidade dessa fase expressiva variam de acordo com as esferas da comunicação verbal, mas existe em toda parte: um enunciado absolutamente neutro é impossível. A relação valorativa com o objeto do discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado se define acima de tudo por seus aspectos expressivos. Isto é comumente admitido no domínio da estilística — chega-se, aliás, a reduzir o estilo aos aspectos emotivo-valorativos do discurso.

Pode-se considerar que o princípio expressivo do discurso é um fenômeno da *língua* enquanto sistema? Pode-se falar de aspectos expressivos quando se trata de unidades da língua, ou seja, de palavras e de orações? A resposta a tais perguntas é categoricamente negativa. A língua enquanto sistema dispõe, claro, de um rico arsenal de recursos lingüísticos — lexicais, morfológicos e sintáticos - para expressar a posição emotivo-valorativa do locutor, mas todos esses recursos, na qualidade de recursos lingüísticos, são absolutamente *neutros* no plano dos valores da realidade. Uma palavra como "pequerrucho"

309

é um diminutivo hipocorístico, tanto pela significação de seu radical quanto por sua estrutura morfológica, no entanto, como unidade da língua, é tão neutra como a palavra "longe". Trata-se apenas de um recurso lingüístico virtual suscetível de expressar uma atitude emotivo-valorativa ante a realidade e não se refere a nenhuma realidade determinada; apenas um locutor pode estabelecer essa espécie de relação, ou seja, um juízo de valor a respeito da realidade, que ele realizará mediante um enunciado concreto. As palavras não são de ninguém e não comportam um juízo de valor. Estão a serviço de qualquer locutor e de qualquer juízo de valor, que podem mesmo ser totalmente diferentes, até mesmo contrários.

A oração, como unidade da língua, também é neutra, e não comporta aspectos expressivos: ela os recebe (mais exatamente, participa deles) somente dentro do enunciado concreto. E encontramo-nos sempre perante a mesma aberração: uma oração como "Ele morreu" implica, com toda evidência, uma expressão definida, e, *a fortiori,* uma oração como: "Que alegria!" A verdade é que percebemos essas orações como enunciados, e, ademais, como enunciados de uma situação típica, ou seja, pertencentes a um gênero do discurso marcado por sua expressão típica. A oração enquanto tal carece de expressão tí-

pica, é neutra. Conforme o contexto do enunciado, a oração “Ele morreu” pode também corresponder a uma expressão positiva, feliz, até jubilosa. E a oração “Que alegria!” no contexto de um enunciado pode assumir um tom irônico ou sarcástico.

A entonação expressiva, que se entende distintamente na execução oral[4], é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso. No sistema da língua, ou seja, fora do enunciado, essa entonação não existe. A oração e a palavra, enquanto *unidades da língua*, não têm entonação expressiva. Se uma palavra isolada é proferida com uma entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado completo, realizado por uma única palavra (não há razão alguma de convertê-la numa oração). Na comunicação verbal, há muitíssimos tipos de enunciados ava-

4. É óbvio que percebemos a entonação, e ela existe como fator estilístico na leitura silenciosa do discurso escrito.

liatórios, bastante padronizados, ou seja, um gênero do discurso valorativo que expressa o elogio, o encorajamento, o entusiasmo, a reprovação, a injúria: “Ótimo!”, “Ânimo!”, “Bravíssimo!”, “Que horror!”, “Burro!”, etc. A palavra que adquire, em dadas circunstâncias da vida sociopolítica, uma importância especial, torna-se enunciado exclamativo-expressivo: “Paz!”, “Liberdade!”, etc. (este é um gênero específico do discurso, referente à vida público-política). Numa determinada situação, a palavra pode adquirir um sentido profundamente expressivo em forma de enunciado exclamativo (“Mar!”, exclamam dez mil gregos em Xenofonte).

Em todos esses casos, não lidamos com a palavra isolada funcionando como unidade da língua, nem com a *significação* dessa palavra, mas com o enunciado acabado e com um *sentido concreto:* o conteúdo desse enunciado. A significação da palavra se refere à realidade efetiva nas condições reais da comunicação verbal. É por esta razão que não só compreendemos a significação da palavra enquanto palavra da língua, mas também adotamos para com ela uma atitude responsiva ativa (simpatia, concordância, discordância, estímulo à ação). A entonação expressiva não pertence à palavra, mas ao enunciado. Mesmo assim é difícil descartar a idéia de que a palavra da língua comporta (ou pode comportar) um “tom emocional”, um “juízo de valor”, uma “aura estilística”, etc., e que, por conseguinte, comporta também a entonação expressiva que lhe seria inerente em sua qualidade de palavra. Ficamos tentados a acreditar que, ao escolher as palavras de um enunciado, deixamos-nos justamente guiar pelo tom emocional inerente à palavra considerada isoladamente: adotaríamos aquelas que, por seu tom, correspondem à expressão do nosso enunciado, rejeitando as outras palavras. É assim que os próprios poetas concebem seu trabalho com a palavra, e é assim que também a estilística interpreta esse processo (a “experimentação estilística” de Pechkovski, por exemplo).

Ora, não é nada disso. É sempre a mesma aberração que já detectamos. Ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado[5], e esse todo inten-

5. Quando construímos nosso discurso, sempre conservamos na mente o todo do nosso enunciado, tanto em forma de um esquema correspondente a um gênero definido como em forma de uma intenção discursiva individual.

cional, construído por nós, é sempre expressivo. E esse todo que irradia sua expressividade (ou melhor, nossa expressividade) para cada uma das palavras que escolhemos e que, de certo modo, inocula nessa palavra a expressividade do todo. Escolhemos a palavra de acordo com sua significação que, por si só, não é expressiva e pode ou não corresponder ao nosso objetivo expressivo em relação com as outras palavras, isto é, em relação com o todo de nosso enunciado. A significação neutra de uma palavra, relacionada com uma realidade efetiva, nas condições reais de uma comunicação verbal, sempre provoca o lampejo da expressividade. E precisamente isso que se dá no processo de criação de um enunciado. Repetimos: apenas o contato entre a significação lingüística e a realidade concreta, apenas o

contato entre a língua e a realidade — que se dá no enunciado — provoca o lampejo da expressividade. Esta não está no sistema da língua e tampouco na realidade objetiva que existiria fora de nós.

A emoção, o juízo de valor, a expressão são coisas alheias à palavra dentro da língua, e só nascem graças ao processo de sua utilização ativa no enunciado concreto. A *significação* da palavra, por si só (quando não está relacionada com a realidade), como já dissemos, é extra-emocional. Há palavras que designam especificamente a emoção, o juízo de valor: "alegria", ''aflição", ''belo", ''alegre'', "triste'', etc. Mas essas significações são tão neutras como qualquer outra significação. O colorido expressivo lhes vem unicamente do enunciado, e tal colorido não depende da significação delas considerada isoladamente. Teremos, por exemplo: "Toda alegria neste momento é amarga para mim", onde a palavra "alegria", a bem dizer, é ignorada do ponto de vista da expressão, apesar de sua significação.

O que acabamos de expor está longe de esgotar um problema que é muito mais complexo. Quando escolhemos uma palavra, durante o processo de elaboração de um enunciado, nem sempre a tiramos, pelo contrário, do sistema da língua, da neutralidade *lexicográfica*. Costumamos tirá-la de *outros*

Não alinhavamos as palavras, passando de uma para outra. Pelo contrário, é como se preenchêssemos um todo com as palavras úteis. Alinhavam-se palavras na primeira fase do estudo de uma língua estrangeira, e isso sempre se deve a um método errado na direção do trabalho. [continuação da nota 5.]

312

enunciados, e, acima de tudo, de enunciados que são aparentados ao nosso pelo gênero, isto é, pelo tema, composição e estilo: selecionamos as palavras segundo as especificidades de um gênero. O gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma do enunciado que, como tal, recebe do gênero uma expressividade determinada, típica, própria do gênero dado. No gênero, a palavra comporta certa expressão típica. Os gêneros correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as *significações* da palavra e a realidade concreta. Daí se segue que as possibilidades de expressões típicas formam como que uma supra-estrutura da palavra. Essa expressividade típica do gênero, claro, não pertence à palavra como unidade da língua e não entra na composição de sua significação, mas apenas reflete a relação que a palavra e sua significação mantêm com o gênero, isto é, com os enunciados típicos. A expressividade e a entonação típicas que lhe correspondem não possuem a força normativa própria das formas da língua.

É a força normativa do gênero, mais livre, que é exercida aqui. Em nosso exemplo "Toda alegria neste momento é amarga para mim", o tom expressivo da palavra "alegria", determinado pelo contexto, não é típico da palavra. Os gêneros do discurso, de uma maneira geral, prestam-se facilmente a uma modificação da inflexão - o triste passa a ser alegre — mas daí resulta algo novo (por exemplo, o gênero de epitáfio engraçado). É possível assimilar essa expressividade típica do gênero a "aura estilística" da palavra, mas nem por isso esta pertence à palavra da língua e sim ao gênero em que a palavra costuma funcionar. O que se ouve soar na palavra é o eco do gênero em sua totalidade.

A expressividade do gênero na palavra (e a entonação expressiva do gênero) é de ordem impessoal, da mesma maneira que os gêneros do discurso, como tais, são impessoais. (Temos aqui formas típicas de enunciado individual, mas não o próprio enunciado.) Posto o quê, a palavra que participa de nosso discurso e que nos vem dos enunciados individuais dos outros pode ter preservado, em maior ou menor grau, o tom e a ressonância desses enunciados individuais.

As palavras da língua não são de ninguém, porém, ao mesmo tempo, só as ouvimos em forma de enunciados individuais,

313

só as lemos em obras individuais, e elas possuem uma expressividade que deixou de ser

apenas típica e tornou-se também individualizada (segundo o gênero a que pertence), em função do contexto individual, irreproduzível, do enunciado.

As significações lexicográficas das palavras da língua garantem sua utilização comum e a compreensão mútua de todos os usuários da língua, mas a utilização da palavra na comunicação verbal ativa é sempre marcada pela individualidade e pelo contexto. Pode-se colocar que a palavra existe para o locutor sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como palavra *minha,* pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade. Sob estes dois últimos aspectos, a palavra é expressiva, mas esta expressividade, repetimos, não pertence à própria palavra: nasce no ponto de contato entre a palavra e a realidade efetiva, nas circunstâncias de uma situação real, que se atualiza através do enunciado individual. Neste caso, a palavra expressa o juízo de valor de um homem individual (aquele cuja palavra serve de norma: o homem de ação, o escritor, o cientista, o pai, a mãe, o amigo, o mestre, etc.) e apresenta-se como um aglomerado de enunciados.

A época, o meio social, o micromundo—o da família, dos amigos e conhecidos, dos colegas — que vê o homem crescer e viver, sempre possui seus enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração. Toda época, em cada uma das esferas da vida e da realidade, tem tradições acatadas que se expressam e se preservam sob o invólucro das palavras, das obras, dos enunciados, das locuções, etc. Há sempre certo número de idéias diretrizes que emanam dos "luminares" da época, certo número de objetivos que se perseguem, certo número de palavras de ordem, etc. Sem falar do modelo das antologias escolares que servem de base para o estudo da língua materna e que, decerto, são sempre expressivas.

E por isso que a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e per-

314

manente com os enunciados individuais do outro. É uma experiência que se pode, em certa medida, definir como um processo de *assimilação,* mais ou menos criativo, das *palavras do outro* (e não *das palavras da língua).* Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras *dos outros,* caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.

A expressividade da palavra isolada não é pois propriedade da própria palavra, enquanto unidade da língua, e não decorre diretamente de sua significação. Ela se prende quer à expressividade padrão de um gênero, quer à expressividade individual do outro que converte a palavra numa espécie de representante do enunciado do outro em seu todo—um todo por ser instância determinada de um juízo de valor.

O que acabamos de dizer aplica-se também à oração que é uma unidade da língua e que, enquanto tal, é desprovida de expressividade. Falamos disso no início de nossa explanação. Falta completar o que já foi dito. Existem tipos de orações que costumam funcionar como enunciados completos e pertencem a um gênero determinado. É o caso das orações interrogativas, exclamativas e exortativas. Existem muitíssimos gêneros referentes à vida cotidiana ou a funções (por exemplo, os comandos e as ordens na vida militar ou na vida profissional) que, via de regra, são expressos por uma oração de tipo apropriado. Por outro lado, esse tipo de oração é pouco encontrado no contexto de uma consecução organizada de enunciados. Quando, contudo, orações desse tipo se acham inseridas num contexto coerente de enunciados, sobressaem sensivelmente na composição, e, por isso, em princípio, tendem a ser oração inicial ou final do enunciado (ou então a constituir uma parte relativamente autônoma do enunciado)[6]. Este tipo de oração apresenta um interesse especial para a ótica em que colocamos os problemas, e voltaremos a ele mais adiante. Por ora, o que nos

6. As orações iniciais e finais de um enunciado são, em geral, de uma natureza especial e comportam um princípio de complementaridade. São, de fato, orações de “vanguarda”, a bem dizer, situadas em cheio na linha de demarcação onde se realiza a alternância (o revezamento) dos sujeitos falantes.

315

importa é assinalar que as orações desse tipo aderem estreitamente à expressividade do gênero que lhes é próprio e que absorvem, com grande facilidade, a expressividade individual. Este tipo de oração contribuiu muito para consolidar as ilusões sobre a natureza expressiva da oração.

Acrescentarei mais uma observação. A oração, enquanto unidade da língua, possui uma entonação gramatical particular que não tem nada a ver com a expressividade. A entonação gramatical específica é a que marca a conclusão, a explicação, a demarcação, a enumeração, etc. Reserva-se um lugar especial à entonação narrativa, interrogativa, exclamativa e exortativa: é nesse ponto que se cruzam a entonação gramatical e a entonação do gênero (mas não a entonação expressiva no sentido estrito da palavra). Uma oração só atinge a entonação expressiva no todo do enunciado. Quando se dá um exemplo de oração para ser analisado, costuma-se atribuir-lhe certo tipo de entonação que transforma a oração num enunciado (se ela é tirada de um dado texto, conserva, claro, a entonação correspondente à expressividade do texto).

Portanto, a expressividade aparece como uma particularidade constitutiva do enunciado. O sistema da língua possui as formas necessárias (isto é, os recursos lingüísticos) para manifestar a expressividade, mas na própria língua as unidades significantes (palavras e orações) carecem, por sua natureza, de expressividade, são neutras. É isso que possibilita que elas sirvam de modo igualmente satisfatório a todos os valores, os mais variados e opostos e a todas as instâncias do juízo de valor.

O enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo objeto do sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que o locutor estabelece com o enunciado. A estilística ignora este terceiro ponto e, para determinar o estilo de um enunciado, leva em conta unicamente os seguintes fatores: o sistema da língua, o objeto do sentido e a pessoa do locutor com seu juízo de valor a respeito desse objeto. A escolha dos recursos lingüísticos, de acordo com a concepção estilística habitual, efetua-se a partir de considerações acerca do objeto do sentido e da expressividade. É com base nesses aspectos que se determina um estilo, tanto um estilo da língua, quanto o estilo de um movimento ou o estilo individual. Assim temos, de um lado, o locutor com sua visão do mundo,

316

seu juízo de valor e suas emoções, e, do outro, o objeto do seu discurso e o sistema da língua (os recursos lingüísticos) — a partir daí se definirão o enunciado, seu estilo e sua composição. Tal é a concepção que reina absoluta.

Na realidade, o problema é muito mais complexo. Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição *definida* numa dada esfera da comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la com outras posições. É por esta razão que o enunciado é repleto de reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal. Estas reações assumem formas variáveis: podemos introduzir

diretamente o enunciado alheio no contexto do nosso próprio enunciado, podemos introduzir-lhe apenas palavras isoladas ou orações que então figuram nele a título de representantes de enunciados completos. Nesses casos, o enunciado completo ou a palavra, tomados isoladamente, podem conservar sua alteridade na expressão, ou então ser modificados (se imbuírem de ironia, de indignação, de admiração, etc.); também é possível, num grau variável, parafrasear o enunciado do outro depois de repensá-lo, ou simplesmente referir-se a ele como a opiniões bem conhecidas de um parceiro discursivo; é possível pressupô-lo explicitamente; nossa reação-resposta também pode refletir-se unicamente na expressão de nossa própria fala — na seleção dos recursos lingüísticos e de entonações, determinados não pelo objeto de nosso discurso e sim pelo enunciado do outro acerca do mesmo objeto. Este

é um caso típico e importante: com muita freqüência, a expressividade do nosso enunciado é determinada — às vezes nem tanto — não só pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também pelos enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos, com os quais polemizamos; são estes últimos que determinam igualmente a insistência sobre certos pontos, a reiteração, a escolha de expressões mais contundentes (ou, pelo contrário, menos contundentes), o tom provocante (ou, pelo contrário, conciliatório), etc. A expressividade de um enunciado nunca pode ser compreendida e explicada até o fim se se levar em conta somente o teor do objeto do sentido. A expressividade de um enunciado é sempre, em menor ou maior grau, uma *resposta*, em outras palavras: manifesta não só sua própria relação com o objeto do enunciado, mas também a relação do locutor com os enunciados do outro[7]. As formas de reações-respostas que preenchem o enunciado são sumamente variadas e, até agora, nunca foram estudadas. Essas formas se diferenciam nitidamente segundo as particularidades das esferas da atividade e da vida cotidiana do homem nas quais se efetua a comunicação verbal. Por mais monológico que seja um enunciado (uma obra científica ou filosófica, por exemplo), por mais que se concentre no seu objeto, ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que já foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema, ainda que esse caráter de resposta não receba uma expressão externa bem perceptível. A resposta transparecerá nas tonalidades do sentido, da expressividade, do estilo, nos mais ínfimos matizes da composição. As *tonalidades dialógicas* preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento — nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes — nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento.

O enunciado do outro e a palavra do outro, conscientemente percebidos e distinguidos em sua alteridade, e introduzidos em nosso enunciado, incutem-lhe algo que se poderia qualificar de irracional do ponto de vista do sistema da língua, e

7.A entonação é um fato particularmente sensível e se refere sempre a mais além do contexto.

em particular, do ponto de vista da sintaxe. A inter-relação que se estabelece entre o discurso do outro assim inserido e o resto do discurso (pessoal) não tem analogia com as relações sintáticas existentes dentro dos limites de um conjunto sintático simples ou complexo, nem tampouco tem analogia com a relação com o objeto do sentido, existente entre os conjuntos sintáticos distintos não vinculados gramaticamente, dentro dos limites de um único enunciado. Em compensação, essas inter-relações têm analogia (sem serem, é evidente, idênticas) com as relações existentes entre as réplicas do diálogo. A entonação que demarca o discurso do outro (assinalada pelas aspas no discurso escrito) é um fenômeno de um tipo particular: é como que a transposição da *alternância dos sujeitos falantes* para o interior do enunciado. As *fronteiras* que essa alternância edifica são nesse caso tênues e específicas: a expressão do locutor se infiltra através dessas fronteiras e se

difunde no discurso do outro que poderá ser transmitido num tom irônico, indignado, simpático, admirativo (essa expressão é transmitida por uma entonação expressiva, e no discurso escrito nós a adivinhamos e a percebemos graças ao contexto que envolve o discurso do outro, ou graças à situação transverbal que sugere a expressão apropriada). Desse modo, o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que o acolhe. Observam-se esses fatos acima de tudo nos casos em que o discurso do outro (ainda que se reduza a uma única palavra, que terá valor de enunciado completo) é abertamente citado e nitidamente separado (entre aspas) e em que a alternância dos sujeitos falantes e de sua inter-relação dialógica repercute claramente. Mas em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos, falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor. O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em sua relação com o autor (o locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com

os outros enunciados (uma relação que não se costuma procurar no plano verbal, estilístico-composicional, mas no plano do objeto do sentido).

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Tem fronteiras nítidas, determinadas pela alternância dos sujeitos falantes (dos locutores), mas dentro dessas fronteiras, o enunciado, do mesmo modo que a mônada de Leibniz, reflete o processo verbal, os enunciados dos outros e, sobretudo, os elos anteriores (às vezes os próximos, mas também os distantes, nas áreas da comunicação cultural).

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não e objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. A idéia simplificada que se faz da comunicação, e que é usada como fundamento lógico-psicológico da oração, leva a evocar a imagem desse Adão mítico. Na mente do locutor encontram-se associadas duas representações (ou melhor, é o inverso: uma representação complexa se divide em duas representações simples), e o locutor profere orações do tipo: “O sol brilha”, “A grama é verde”, “Estou sentado”, etc. Tais orações são totalmente possíveis, mas ou são fundamentadas e pensadas através do contexto de um enunciado completo que as faz participar da comunicação verbal (como réplicas de diálogo, artigos de vulgarização científica, discurso do professor dando aula, etc.), ou são enunciados completos e se encontram, de um modo ou de outro, fundamentadas por uma situação discursiva que as insere na cadeia da comunicação verbal. Na realidade, como já dissemos, todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores. O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc. (na esfera da co-

municação cultural). A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal. E isso que constitui o discurso do outro (de uma forma pessoal ou impessoal), e esse discurso não pode deixar de repercutir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum

tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. A relação com a palavra do outro difere radicalmente por princípio da relação com o objeto, mas sempre acompanha esta última. Repetimos, o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica.

Entretanto, o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. No momento em que o enunciado está sendo elaborado, os elos, claro, ainda não existem. Mas o enunciado, desde o início, elabora-se em função da eventual reação-resposta, a qual é o objetivo preciso de sua elaboração. O papel dos *outros,* para os quais o enunciado se elabora, como já vimos, é muito importante. Os outros, para os quais meu pensamento se torna, pela primeira vez, um pensamento real (e, com isso, real para mim), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação verbal. Logo de início, o locutor espera deles uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta.

O índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário.* Diferentemente das unidades significantes da língua—palavras e orações—que são de ordem impessoal, não pertencem a ninguém e não se dirigem a ninguém, o enunciado tem autor (e, correlativamente, uma expressão, do que já falamos) e destinatário. Este destinatário pode ser o parceiro e interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana, pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos partidários, dos adversários e inimigos, dos

subalternos, dos chefes, dos inferiores, dos superiores, dos próximos, dos estranhos, etc.; pode até ser, de modo absolutamente indeterminado, *o outro* não concretizado (é o caso de todas as espécies de enunciados monológicos de tipo emocional). Essas formas e concepções do destinatário se determinam pela área da atividade humana e da vida cotidiana a que se reporta um dado enunciado. A quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou o escritor) percebe e imagina seu destinatário? Qual é a força da influência deste sobre o enunciado? É disso que depende a composição, e sobretudo o estilo, do enunciado. Cada um dos gêneros do discurso, em cada uma das áreas da comunicação verbal, tem sua concepção padrão do destinatário que o determina como gênero.

O destinatário do enunciado pode coincidir *em pessoa*, poderíamos dizer, com aquele (ou aqueles) a quem o enunciado responde. No diálogo da vida cotidiana ou na troca de cartas, essa coincidência é normal: aquele a quem respondo também vem a ser meu destinatário de quem, por minha vez, espero uma resposta (ou, pelo menos, uma compreensão responsiva ativa). Contudo, nessas coincidências de pessoas, um dos protagonistas desempenha dois papéis diferentes e o que importa é precisamente essa diferenciação de papéis: o enunciado daquele a quem respondo (aquiesço, contesto, executo, anoto, etc.) é *já-aqui,* mas sua resposta (sua compreensão responsiva) é *por-vir.* Enquanto elaboro meu enunciado, tendo a determinar essa resposta de modo ativo; por outro lado, tendo a presumi-la, e essa resposta presumida, por sua vez, influi no meu enunciado (precavenho-me das objeções que estou prevendo, assinalo restrições, etc.). Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc.; pois é isso que condicionará sua compreensão responsiva de meu enunciado. Esses fatores determinarão a escolha do gênero do enunciado, a escolha dos procedimentos composicionais e, por fim, a escolha dos recursos lingüísticos, ou seja, o estilo do meu enunciado. Por exemplo, o gênero de divulgação científica dirige-se a um círculo preciso de leitores, com certo fun-

do aperceptivo de compreensão responsiva; é a outro leitor que se dirigem os textos que tratam de conhecimentos especializados, e é a um leitor muito diferente que se dirigirão as obras de pesquisas especializadas. Em todos esses casos, levar-se-á em conta o destinatário (e seu fundo aperceptivo), e a influência dele sobre a estrutura do enunciado é muito simples: tudo se resume à amplitude relativa de seus conhecimentos especializados.

Em outros casos, tudo pode ser muito mais complexo. Levar-se-á em conta o destinatário, cuja reação-resposta será presumida de modo pluridimensional, o que introduz uma dramaticidade interna especial no enunciado (dentro de certas modalidades do diálogo cotidiano, nas cartas, nos gêneros autobiográficos e confessionais). Nos gêneros retóricos, esses fenômenos se assinalam por uma acuidade que conserva contudo um caráter externo. Nas esferas da vida cotidiana ou da vida oficial, a situação social, a posição e a importância do destinatário repercutem na comunicação verbal de um modo todo especial. A estrutura da sociedade em classes introduz nos gêneros do discurso e nos estilos uma extraordinária diferenciação que se opera de acordo com o título, a posição, a categoria, a importância conferida pela fortuna privada ou pela notoriedade pública, pela idade do destinatário e, de modo correlato, de acordo com a situação do próprio locutor (ou escritor). Posto o quê, apesar da grande riqueza nas diferenciações, tanto no plano das formas básicas como no plano das nuanças, tais fenômenos têm um caráter de clichê e são exteriores, não são capazes de infundir a menor dramaticidade interior no âmago do enunciado. Só têm interesse como exemplos, bastante rudimentares decerto, mas esclarecedores, para ilustrar a influência do destinatário sobre a estrutura e o estilo do enunciado[8].

8. Citarei uma tirada de Gogol que diz respeito ao nosso tema: “Impossível enumerar as nuanças e as sutilezas de nossas maneiras... Parecemos com aqueles ladinos que vão falar com o proprietário de duzentas almas numa linguagem totalmente diferente da que usarão com o proprietário de trezentas almas; e com o proprietário de trezentas almas, usarão, por sua vez, uma linguagem totalmente diferente da que usarão com o proprietário de quinhentas almas; e com o proprietário de quinhentas almas, usarão, mais uma vez, uma linguagem totalmente diferente da que usarão com o proprietário de oitocentas almas. Enfim, em suma, se formos até um milhão, teremos ainda nuanças” *(Almas mortas*, cap. III).

As nuanças do estilo são mais sutis quando se devem ao caráter *pessoal* e ao grau de proximidade do relacionamento existente entre o destinatário e o locutor nos gêneros do discurso familiar, de um lado, e íntimo, do outro. Apesar da enorme diferença existente entre os gêneros familiares e os gêneros íntimos (e entre seus respectivos estilos), em ambos os casos o destinatário é percebido de modo idêntico, fora dos âmbitos da hierarquia e das convenções sociais (em maior ou menor grau), “sem a graduação”, poderíamos dizer. Daí resulta uma *franqueza* específica da fala, que pode, nos estilos familiares, chegar ao cinismo. Nos estilos íntimos, notamos como que um esforço que tende à fusão plena entre o locutor e o destinatário. No discurso familiar, com a abolição das proibições e convenções discursivas, torna-se possível uma atitude pessoal, informal, para com a realidade[9]. E por essa razão que os gêneros e os estilos familiares puderam desempenhar um papel positivo e importante na época do Renascimento quando se tratava de destruir a imagem oficial do mundo corrente na Idade Media. Isso também é válido para outras épocas: assim que se trata de destronar os estilos e as visões do mundo que gozam de um estatuto tradicional e oficial, que se necrosam e ficam convencionais, os estilos familiares adquirem grande importância para a literatura. Acrescentemos que um estilo que deriva para o estilo familiar deixa penetrar na literatura estratos da língua que, até então, nela se encontravam proibidos. A importância dos gêneros e dos estilos familiares na história da literatura não foi, até agora, apreciada em seu valor exato. Os gêneros e os estilos íntimos repousam numa máxima proximidade interior entre o locutor e o destinatário da fala (no limite, numa espécie de fusão entre eles). O discurso íntimo ~é impregnado de uma confiança profunda no destinatário, na sua simpatia, na sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o locutor desvela suas profundezas

interiores. É isso que determina a expressividade particular e a franqueza interior desses estilos (diferentemente da linguagem franca da rua, tal como a encontramos no discurso familiar). A partir dos exemplos oferecidos pelos gêneros e pelos estilos familiares e íntimos (até agora

9.A linguagem franca da rua—chamar as coisas pelo próprio nome- sempre foi característica desse estilo.

324

pouco estudados), vê-se como o estilo depende do modo que o locutor percebe e compreende seu destinatário, e do modo que ele presume uma compreensão responsiva ativa. Tais estilos revelam com muita clareza a estreiteza e os erros da estilística tradicional que tenta compreender e definir o estilo baseando-se unicamente no conteúdo do discurso (no nível do objeto do sentido) e na relação expressiva do locutor com esse conteúdo. Quando se subestima a relação do locutor com *o outro* e com seus enunciados (existentes ou presumidos), não se pode compreender nem o gênero nem o estilo de um discurso. O estilo chamado neutro ou objetivo, o estilo das exposições essencialmente concentradas no seu objeto e que, ao que parece, deveriam ignorar *o outro*, não deixa de implicar certa idéia do destinatário. Esse estilo objetivo-neutro seleciona os recursos lingüísticos em função não só de uma adequação ao objeto do discurso, mas também do pressuposto fundo aperceptivo do destinatário do discurso, ainda que esse fundo seja levado em consideração de um modo muito generalizado, com a abstração dos aspectos expressivos (a expressividade do locutor num estilo objetivo também é reduzida ao extremo). O estilo objetivo-neutro pressupõe uma espécie de identificação entre o destinatário e o locutor, uma comunhão de pontos de vista, o que ocorre à custa de uma recusa de expressividade. Cumpre observar que as características do estilo objetivo-neutro (e, por conseguinte, a concepção do destinatário que lhe serve de base) variam, conforme as áreas da comunicação verbal.

A concepção que o locutor (ou o escritor) faz do destinatário do seu discurso é um problema importantíssimo na história da literatura. Cada época, cada movimento literário, cada estilo artístico-literário, cada gênero literário, nos limites de uma época e de um movimento, se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor, do ouvinte, do público, da audiência popular. O estudo histórico das mudanças que ocorrem nessas concepções é uma tarefa importante de grande interesse. Sua elaboração, para ser produtiva, exige uma absoluta clareza teórica até na maneira de colocar o problema.

Cumpre assinalar que, ao lado da percepção e da representação real do destinatário que, efetivamente, determinam o

325

estilo dos enunciados (das obras), existem também, na história da literatura, formas convencionais ou semiconvencionais de dirigir-se aos leitores, ouvintes, descendentes etc.; assim como existe, ao lado do autor, a imagem não menos convencional ou sermiconvencional de um autor interposto: os editores, os narradores de todas as espécies. Em sua grande maioria, os gêneros literários *são* gêneros secundários, complexos, que são compostos de diversos *gêneros* primários transformados (réplicas de diálogo, narrativas de costumes, cartas, diários íntimos, documentos, etc.). Esses gêneros secundários, que pertencem à comunicação cultural complexa, *simulam* em princípio as várias formas da comunicação verbal primária. E precisamente isso que gera todas essas personagens literárias convencionais de autores, de narradores, de locutores e de destinatários. Mas a obra do gênero secundário, quaisquer que sejam sua complexidade e a multiplicidade de seus componentes, não deixa de ser em *seu* todo (e como todo) um único e mesmo enunciado *real* que tem um autor real e destinatários que *o* autor percebe e imagina realmente.

Ter um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado, sem a qual não há, e não poderia haver, enunciado. As diversas formas típicas de dirigir-se a alguém e as diversas concepções típicas do destinatário são as particularidades constitutivas que determinam a diversidade dos gêneros do discurso.

Diferentemente dos *enunciados* e dos gêneros do discurso, as unidades significantes da língua (a palavra e a oração), *por* sua *natureza*, *não* podem ter um destinatário: elas não pertencem *a* ninguém assim como não se dirigem a ninguém. Melhor ainda: como tais, carecem de qualquer relação com o enunciado do outro, com a palavra do outro. Se uma palavra isolada ou uma oração isolada se dirige a alguém, trata-se de um enunciado constituído de uma palavra ou de uma oração, e o fato de poder dirigir-se a alguém *não* lhes cabe na qualidade de unidade da língua. Se, rodeada de um contexto, a oração fica vinculada a um destinatário, é somente através do todo de um enunciado, enquanto parte constitutiva desse enunciado (enquanto *elemento)*10.

10.Assinalemos que *as orações de* tipo interrogativo e exortativo têm em princípio um estatuto de enunciado completo (nos gêneros do discurso correspondentes)

326

O sistema da língua dispõe de uma reserva imensa de recursos puramente lingüísticos para expressar formalmente o ato vocativo: recursos lexicais, morfológicos (as flexões correspondentes, os pronomes, as formas pessoais do verbo), sintáticos (os diferentes clichês e as modificações de orações). Essas formas porém só podem implicar um destinatário real no todo de um enunciado concreto. Esses recursos especializados da língua (recursos gramaticais) jamais abrangem, claro, todas as expressões pelas quais a fala se dirige a um destinatário. Certos recursos lingüísticos podem até estar completamente ausentes; ainda assim o enunciado refletirá, com grande agudeza, a influência do destinatário e de sua presumida reação-resposta. É sob uma maior ou menor influência do destinatário e da sua presumida resposta que o locutor seleciona *todos* os recursos lingüísticos de que necessita.

Quando se analisa uma oração isolada, tirada de seu contexto, encobrem-se os indícios que revelariam seu caráter de dirigir-se a alguém, a influência da resposta pressuposta, a ressonância dialógica que remete aos enunciados anteriores do outro, as marcas atenuadas da alternância dos sujeitos falantes que sulcaram o enunciado por dentro. Tudo isso, sendo alheio à natureza da oração como unidade da língua, perde-se e apaga-se. Esses fenômenos se relacionam com o todo do enunciado e deixam de existir desde que esse *todo* é perdido de vista. E isso que explica a perspectiva estreita da estilística tradicional que assinalamos. Uma análise estilística que queira englobar todos os aspectos do estilo deve obrigatoriamente analisar o *todo* do enunciado e, obrigatoriamente, analisá-lo dentro da cadeia da comunicação verbal de que o enunciado é apenas um *elo* inalienável.

327

O problema do texto

328

_Título da edição original: *O problema do texto nas áreas da lingüística, da filologia, das ciências humanas _ Tentativa de uma análise filosófica.*
_Texto de arquivos (1959-1961), não revisto pelo autor.
_Notas de trabalho para estudos projetados que não foram realizados.

329

Nosso estudo poderá ser classificado de filosófico sobretudo por razões negativas. Na verdade, não se trata de uma análise lingüística, nem filológica, nem literária, ou de alguma outra especialização. No tocante às razões positivas, são as seguintes: nossa investigação se

situa nas zonas limítrofes, nas fronteiras de todas as disciplinas mencionadas, em sua junção, em seu cruzamento.

O texto (oral ou escrito) como dado primário de todas essas disciplinas, e, de um modo mais geral, de qualquer pensamento filosófico-humanista (que inclui o pensamento religioso e filosófico em suas origens), o texto representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento.

O texto "implícito". Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte). Pensamentos sobre pensamentos, uma emoção sobre a emoção, palavras sobre as palavras, textos sobre os textos. Ë nisto que reside a diferença fundamental entre nossas ciências (humanas) e as ciências naturais (que versam sobre a natureza), embora também aqui a separação não seja estanque. No campo das ciências humanas, o pensamento, enquanto pensamento, nasce no pensamento do outro que manifesta sua vontade, sua presença, sua expressão, seus signos, por trás dos quais estão as revelações divinas ou humanas (leis dos poderosos, mandamentos dos an-

tepassados, ditados anônimos). O que se poderia chamar de uma definição científica e a crítica dos textos são fenômenos mais tardios (significam toda uma revolução do pensamento nas ciências humanas, é o nascimento da *dúvida).* No início, havia *a fé* que só exigia compreensão e *exegese. Logo se recorre a textos profanos.* Não é nossa intenção mergulharmos na história das ciências humanas, e, em particular, na história da filologia ou da lingüística. O que nos interessa, nas ciências humanas, é a história do pensamento orientada para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de *texto.* Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto.

Aqui nos interessa unicamente o problema do texto *verbal*, que é o dado primário de todas as disciplinas das ciências humanas, em particular nas áreas da lingüística, da filologia, da literatura.

Todo texto tem um sujeito, um autor (que fala, escreve). Formas, aspectos e subaspectos que o ato do autor pode assumir. O estudo lingüístico pode, até certo ponto, abstrair-se completamente da autoria. Análise de um texto tomado como *modelo* (modelo de raciocínio, de silogismo na lógica, de oração na gramática, de "comutação" na lingüística, etc.). Os textos imaginários (textos modelos e outros). Os textos construídos (com finalidades de experimentação lingüística ou estilística, ou outras). Em todos estes casos, temos tipos particulares de autores - inventores de exemplos, experimentadores com sua responsabilidade específica de autor (temos também um segundo sujeito: aquele que poderia expressar-se assim).

Problema das fronteiras do texto. O texto enquanto *enunciado.* Problema das funções do texto e dos gêneros do texto.

Dois fatores determinam um texto e o tornam um enunciado: seu projeto (a intenção) e a execução desse projeto. Inter-relação dinâmica desses dois fatores, a luta entre eles que imprime o caráter no texto. Uma divergência entre os dois fatores pode ser muito significativa. *O exemplo de Tolstoi.* O lapso escrito e oral, segundo Freud (expressão do inconsciente). A modificação do projeto ao longo de execução. O descumprimento da intenção fônica.

Problema do segundo sujeito que reproduz (com uma ou

outra finalidade, inclusive a de análise) um texto do outro e cria outro texto-padrão (comentário avaliação, reconstituição, etc.).

Os dois planos e os dois sujeitos do pensamento nas ciências humanas. A textologia entendida como teoria e prática da reconstituição científica dos textos literários. O sujeito textológico (o textólogo) e suas particularidades.

Problema do ponto de vista (da localização espácio - temporal) do observador na Astronomia e na Física.

O texto como enunciado na comunicação verbal (na cadeia de textos) de uma dada esfera. O texto como mônada específica que refrata (no limite) todos os textos de uma dada esfera. Interdependência do sentido (na medida em que se realiza através do enunciado).

As relações dialógicas intertextuais e intratextuais. Seu caráter específico (extralingüístico). Diálogo e dialética.

Bipolaridade do texto. Cada texto pressupõe um sistema compreensível para todos (convencional, dentro de uma dada coletividade) — uma língua (ainda que seja a língua da arte). Se por trás do texto não há uma língua, já não se trata de um texto, mas de um fenômeno natural (não pertencente à esfera do signo); por exemplo, uma combinação de gritos e de gemidos, desprovida de reprodutibilidade lingüística (própria do signo). Qualquer texto (tanto oral como escrito) comporta, claro, grande quantidade de elementos heterogêneos, naturais, primários, alheios ao signo e que escapam ao campo das Ciências *hu*manas (à análise lingüística, filológica ou outra) e que, não obstante, a análise leva em conta (defectividade de um manuscrito, má dicção, etc.). Não há textos Puros, nem poderia haver. Qualquer texto comporta, por outro lado, elementos que se poderiam charnar técnicos (aspecto técnico da grafia, da elocução, etc.).

Assim, por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde lhe tudo quanto é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história. Em relação a esta função, tudo o que é repetitivo

e reproduzível é da ordem do meio, do material. O texto é o que não entra no âmbito lingüístico e filológico. Este segundo aspecto (pólo) pertence ao próprio texto, mas só se manifesta na situação e na cadeia dos textos (na comunicação verbal dentro de uma dada esfera). Este pólo não o vincula aos elementos reproduzíveis de um sistema da língua (dos signos) e sim aos outros textos (irreproduzíveis) numa relação específica, dialógica (e dialética, quando se abstrai o autor).

Este segundo pólo é inseparável do autor, e não decorre de uma singularidade fortuita, primária e natural; realiza-se totalmente através do sistema de signos da língua. Relatividade de todas as fronteiras (o problema, por exemplo, de saber com que relacionar o timbre da voz de um leitor, de um locutor). Uma modificação das funções acarreta uma modificação das fronteiras. Diferença entre fonologia e fonética.

Problema da interdependência do sentido (dialética) e do diálogo dos textos, dentro de uma dada esfera. Problema específico de interdependência dos textos históricos. Esses problemas encarados pelo ângulo do segundo pólo. Problema dos limites da explicação causal. O mais importante é não se afastar do texto (ainda que potencial, imaginário, construído).

As ciências que tratam do espírito. O espírito (o próprio e o do outro) não pode ser dado enquanto objeto (objeto diretamente observável nas ciências naturais), mas somente na expressão que lhe dará o signo, na realização que lhe dará o texto — em se tratando de si mesmo ou do outro. Os problemas levantados pela auto-observação. Uma teoria do texto implica uma compreensão penetrante, profunda, do texto. Teoria do texto. -

O gesto natural na representação do ator que adquire valor de signo (a título de gesto deliberado, representado, submetido ao desígnio do papel).

Singularidade natural (por exemplo, a impressão digital) e irreprodutibilidade significante (pertencente ao signo) do texto. Apenas é possível a reprodução mecânica da impressão digital (em qualquer quantidade de exemplares). Dá-se o mesmo com a reprodução, igualmente mecânica, de um texto (a reimpressão, por exemplo), mas a reprodução do texto pelo sujeito (volta ao texto, releitura, nova execução, citação) é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal.

Um sistema de signos (ou seja, uma língua), por mais reduzida que seja a coletividade em que repousa sua convenção, sempre pode em princípio ser decifrado, isto é, pode ser traduzido noutro sistema de signos (noutra língua); por conseguinte, existe uma lógica comum a todos os sistemas de signos, uma língua potencial única, uma língua das línguas (que, claro, nunca pode tornar-se uma língua singular, uma das línguas). Mas um texto (diferentemente da língua enquanto sistema de recursos) nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um texto dos textos, potencial e único.

O acontecimento na vida do texto, seu ser autêntico, sempre sucede nas fronteiras de *duas consciências,* de *dois sujeitos.*

O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: a complexa interdependência que se estabelece entre o *texto* (objeto de análise e de reflexão) e o *contexto* que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica ato de cognição e de juízo. Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em reação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores.

O texto não *é* um objeto, sendo por esta razão impossível eliminar ou neutralizar nele a segunda consciência, a consciência de quem toma conhecimento dele.

Pode-se tender para o primeiro pólo, isto é, para a língua - a língua de um autor, a língua de um gênero, de um movimento literário, de uma época, a língua natural (o procedimento da lingüística) — e, por fim, para a língua potencial (o procedimento do estruturalismo, da glossemática). Pode-se tender para a o segundo pólo, para o acontecimento irreproduzível do texto.

É entre esses dois pólos que se situam todas as disciplinas das ciências humanas, fundamentadas no dado primário do texto.

Os dois pólos são incontestáveis, quer se trate da língua, das línguas potenciais, quer se trate do texto único e irreproduzível.

Um texto autenticamente criativo é em certa medida sempre livre, e não emana de uma descoberta predeterminada por uma necessidade empírica individual. É por isso que o texto

(em seu núcleo de liberdade) não admite nem explicação causal nem predicação científica. Isso não exclui, claro, a necessidade interna, a lógica interna do núcleo de liberdade do texto (sem elas, o texto não poderia ser compreendido; nem reconhecido, nem ser operante).

Problema do texto nas ciências humanas. As ciências humanas não se referem a um objeto mudo ou a um fenômeno natural, referem-se ao homem em sua especificidade. O homem tem a especificidade de expressar-se sempre (falar), ou seja, de criar um texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independentemente do texto, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humanas, etc.).

Problema do texto na textologia. Aspecto filosófico deste problema.

As tentativas feitas para estudar o texto como "reflexo verbal" (o behaviorismo).

A cibernética, a teoria da informação, a estatística e o problema do texto. Problema da reificação do texto. Os problemas desta reificação.

O ato humano é um texto potencial e não pode ser compreendido (na qualidade de ato humano distinto da ação física) fora do contexto dialógico de seu tempo (em que figura como réplica, posição de sentido, sistema de motivação).

"O sublime e o belo" — o que temos aqui não é uma unidade fraseológica no sentido habitual, mas uma combinação de palavras de um gênero particular, com entonação e expressividade; é o testemunho de um estilo, de uma visão do mundo, de um tipo humano. Nele sentimos os contextos, ouvimos duas vozes, dois sujeitos (o que diria isso seriamente e o que parodia o primeiro). Tomadas isoladamente (fora de sua combinação), a palavra "belo" e a palavra "sublime" estão isentas de bivocalidade; a segunda voz só é ouvida na combinação que as converte num enunciado (e que recebe portanto um sujeito falante sem

o qual não poderia haver segunda voz). Mesmo uma palavra isolada pode tornar-se bivocal em se tornando abreviação de enunciado (recebendo, pois, um autor). A unidade fraseológica não é criada pela primeira voz, mas pela segunda.

Língua e discurso, oração e enunciado. O sujeito falante

335

(a individualidade “natural” generalizada) e o autor do enunciado. A alternância dos sujeitos falantes e a alternância dos locutores (dos autores de um enunciado). Pode-se estabelecer um princípio de identidade entre a língua e o discurso, porque no discurso se apagam os limites dialógicos do enunciado, mas jamais se pode confundir língua e comunicação verbal (entendida como comunicação dialógica efetuada mediante enunciados). É possível a identidade absoluta entre duas ou mais orações (sobrepostas, como duas figuras geométricas, elas coincidem). Há mais: qualquer oração, mesmo complexa, dentro do fluxo ilimitado do discurso pode ser repetida ilimitadamente e de uma forma perfeitamente idêntica, mas, enquanto enunciado (ou fragmento de enunciado), nenhuma oração, ainda que constituída de uma única palavra, jamais pode ser repetida, reiterada, duplicada: sempre teremos um novo enunciado (mesmo que em forma de citação).

Coloca-se o problema de saber se a ciência pode tratar de uma individualidade tão absolutamente irreproduzível como o enunciado, que estaria fora do âmbito em que opera o conhecimento científico propenso à generalização. Não há dúvida de que pode. Em primeiro lugar, qualquer ciência, em seu ponto de partida, lida com singularidades irreproduzíveis e, em toda a sua trajetória, permanece ligada a elas. Em segundo lugar, a ciência, e acima de tudo a filosofia, pode e deve estudar a forma específica e a função dessa individualidade. A absoluta necessidade de uma correção permanente que previna de uma pretensão a uma análise abstrata totalmente exaustiva (lingüística, por exemplo) de um enunciado concreto. Estudo dos aspectos e das formas da relação dialógica que se estabelece entre os enunciados e entre suas formas tipológicas (os fatores do enunciado). Estudo dos aspectos extra-lingüísticos e não significantes (artísticos, científicos e outros) do enunciado. Estende-se todo um campo entre a análise da língua e a análise do sentido; é um campo que pertence à ciência.

Dentro dos limites de um único e mesmo enunciado, uma oração pode ser reiterada (repetição, autocitação), porém, cada ocorrência representa um novo fragmento de enunciado, pois sua posição e sua função mudaram no todo do enunciado.

O todo do enunciado se constitui como tal graças a elementos extra-lingüísticos (dialógicos), e este todo está vincula-

336

do aos outros enunciados. O enunciado é inteiramente perpassado por esses elementos extra-lingüísticos (dialógicos).

A expressão geral do locutor na *língua* (pronomes pessoais, formas pessoais dos verbos, formas gramaticais e lexicais da expressão modal e expressão da relação existente entre o locutor e seu discurso) e o sujeito falante. O autor do enunciado.

Do ponto de vista das finalidades extra-lingüísticas do enunciado, tudo o que é lingüístico são apenas recursos.

Problema do autor e da sua expressividade na obra. Será possível falar de uma “imagem” do autor?

Encontramos o autor (percebemo-lo, entendemo-lo, sentimo-lo) em qualquer obra de arte. Na obra pictórica, por exemplo, sentimos sempre o autor (o pintor), mas jamais o *vemos* do mesmo modo que vemos as imagens que ele representa. Por toda parte, nós o percebemos como princípio ativo da representação (sujeito representador) e não como imagem representada (visível). O mesmo sucede com o auto-retrato: o que vemos não é o autor representando-se, mas unicamente a representação do pintor. Estritamente falando, a imagem do autor é *contradictio in adjeto.* A imagem do autor é, na verdade, de um tipo especial, distinta das outras imagens da obra, mas apesar disso é uma *imagem*, com um autor: o autor que a criou. Imagem do narrador no relato na primeira pessoa. Imagem do

herói na obra autobiográfica (autobiografia, confissão, diário, memórias, etc.), o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Ainda que possam ser medidas e determinadas em função de sua relação com o homem-autor (objeto específico de uma representação), não deixam de ser imagens representadas que têm um autor, portador do princípio representativo. Só é possível falar de um autor *puro* com a condição de distingui-lo do autor parcialmente representado, mostrado na obra de que é parte integrante.

Problema do autor do enunciado mais padronizado, comum, banal. Não nos é difícil construir a imagem de qualquer locutor, de perceber como objeto qualquer palavra ou discurso, mas essa *imagem-objeto* não entra nem na intenção nem no projeto do próprio locutor, não é ele quem a cria enquanto autor de seu próprio enunciado.

Não se trata de contestar a existência de um caminho que leva do autor puro ao homem-autor. Tal caminho existe, claro,

337

e leva às próprias profundezas do homem. Mas essa "profundeza" não poderia tornar-se uma das imagens da própria obra. O autor está no todo da obra — e está no mais alto grau —, mas nunca poderia tornar-se parte integrante dela no plano das imagens (objetos). Não é a *natura creata*, e tampouco a *natura naturata et creans*, mas puramente a *natura creans et non creata.*

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse *somente* ele, e ele *por inteiro* - tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre *fora* da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um "dramaturgo", no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? É quase certo que a palavra sem objeto, unívoca, é ingênua e inapta para uma criação autêntica. Uma voz criadora sempre pode ser apenas a *segunda* voz no discurso. Apenas a segunda voz — a *relação pura* - pode ser não objetivada até o fim, pode não projetar a sombra da sua imagem, da sua substância. O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do *dizer indireto.*

Exprimir-se a si mesmo significa fazer de si um objeto para o outro e para si mesmo ("a realidade da consciência"). Esta é a primeira fase da objetivação. Mas pode-se também expressar a relação pessoal consigo mesmo enquanto objeto (é a segunda fase da objetivação). Com isso, minha própria palavra se torna objeto e adquire uma segunda voz — a voz que me pertence pessoalmente. E essa segunda voz, desde então, deixa de projetar uma sombra (vinda de mim) pois expressa uma relação pura, ao passo que toda a substância objetivante, materializante da palavra é entregue à primeira voz.

Indicamos nossa atitude para com aquele que fala dessa maneira. Na prática cotidiana da língua, tal atitude expressa-se por uma entonação levemente irônica ou zombeteira (Karenin em Tolstoi: "... no tom de zombaria de alguém que falasse, efetivamente, assim"), por uma entonação admirada, perplexa, interrogativa, dubitativa, aprovadora, reprovadora, indig-

338

nada, exaltada, etc. Trata-se de uma manifestação elementar e comum da bivocalidade da linguagem falada usada na comunicação verbal cotidiana, nos debates científicos, ideológicos, e outros. É uma bivocalidade rudimentar, sem caráter generalizante, às vezes diretamente personalizada: reproduzem-se, com uma inflexão modificada, as palavras do interlocutor. É a forma que apresentam certos tipos de estilização paródica. A voz do outro é limitada, passiva, e a inter-relação das vozes se exerce sem profundidade nem produtividade (artística, enriquecedora). Na literatura, é o caso das personagens negativas ou positivas.

Todas essas formas manifestam a bivocalidade no sentido literal e quase físico.

A situação se complica quando se trata da voz do autor no teatro, onde ela não se

realiza através da palavra.

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um *tu).* A *explicação* implica uma única consciência, um único sujeito; a *compreensão* implica duas consciências, dois sujeitos. O objeto não suscita relação dialógica, por isso a explicação carece de modalidades dialógicas (outras que não puramente retóricas). A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica.

Diversidade de formas e de aspectos da compreensão. Compreensão (domínio) da linguagem dos signos, ou seja, de um dado sistema de signos (de uma dada língua, por exemplo). Compreensão da obra numa língua já conhecida, ou seja, já compreendida. Na prática, não há fronteiras, e passa-se de uma forma de compreensão para a outra.

Pode-se dizer que a língua, como sistema, perde qualquer sujeito e fica totalmente desprovida de propriedades dialógicas? Em que medida pode-se falar do sujeito da língua enquanto sistema? Decifrar uma língua desconhecida é substituir eventuais locutores indefinidos, é construir enunciados possíveis nessa língua.

A compreensão de uma obra qualquer, numa língua muito familiar (a língua materna por exemplo), enriquece igualmente a compreensão da língua em seu sistema.

Passar do sujeito da língua para os sujeitos das obras. Va-

339

riedade *dos* graus intermediários. O sujeito dos estilos da língua (o funcionário, o negociante, o cientista). Máscaras do autor (as imagens do autor) e o próprio autor.

Imagem sócio-estilística do funcionário subalterno, do escriturário (Devuchkín, por exemplo). A imagem, embora se manifeste de um modo auto-revelador, é, não obstante, apresentada como *ele* (terceira pessoa) e não como *tu.* Ela é objeto e exemplo. A relação com essa imagem ainda não é realmente dialógíca.

A redução da distância entre os meios de representação e o objeto representado, concebido como um sinal de realismo (autocaracterização, vozes, estilos sociais — não mais representar, mas citar o herói a título de enunciador).

Os elementos de ordem material e os elementos de ordem puramente funcional de todo estilo.

Problema da compreensão de um enunciado. É precisamente com vistas a esta compreensão que é necessário traçar as fronteiras que por princípio delimitam o enunciado: alternância dos sujeitos falantes, aptidão para presumir uma res*posta*, todo ato de compreensão implica uma resposta.

Quando existe uma vontade consciente de representar uma *variedade de* estilos, estabelece-se sempre uma relação dialógica *entre* eles. Esta inter-relação não se presta a uma compreensão puramente linguística (ou mecânica).

Um inventário e uma definição puramente lingüístjca (e também puramente descritiva) das variedades dos estilos no interior de uma única e mesma obra não permitem revelar sua inter-relação do sentido (inclusive do sentido artístico). Importa é compreender o sentido global desse diálogo dos estilos a partir do ponto de vista do autor (em sua função e não em sua imagem). Quando se fala de aproximar os meios de representação à coisa representada, toma-se esta última por objeto e não por segundo sujeito *(tu).*

Representação de uma *coisa* e representação do *homem* (ente falante, em sua essência) O realismo coisifica o homem; ora, esta não é uma maneira de aproximação. O naturalismo, com sua propensão para a explicação causal do ato e do pensamento do homem *(sua* postura de sentido no mundo), coisifica ainda mais o homem. O presumido procedimento "indutivo" próprio do naturalismo nada mais é senão uma explica-

340

ção causal, coisificante do homem. Por isso, as vozes (no sentido de materialização dos estilos sociais) se tornam simples indício de uma coisa (ou sintoma de processo), excluindo qualquer resposta, qualquer discussão, e nenhuma relação dialógica é possível para tais

vozes.

Na literatura, o homem representado é objeto e sujeito, em graus muito variáveis (conforme o dialogismo da relação que o autor estabelece com o herói). A imagem de Devuchkin, nesse ponto, é fundamentalmente diferente da imagem-objeto do funcionário subalterno de outros autores. A imagem é polêmica, exatamente o contrário de outras imagens que carecem de um *tu* dialógico autêntico. Em geral, o romance exibe um debate (se debate houver) que é terminado e decidido do ponto de vista do autor. Em Dostoievski, temos o estenograma de um debate inacabado e inacabável. Em todo caso, todo romance é repleto de orquestrações dialógicas (sem que sejam, necessariamente, com os heróis). Depois de Dostoievski, a polifonia invade a literatura universal.

Em relação ao homem, a emoção em geral — amor, ódio, compaixão, piedade — é, num grau variável, dialógica.

Na dialogicidade (de acordo com o estatuto de sujeito usufruído por seus heróis), Dostoievski ultrapassa certo nível, e sua dialogicidade atinge uma qualidade nova (superior).

A imagem-objeto do homem não se reduz a uma pura coisificação. Pode despertar o amor, a piedade, etc. Mas o importante é que ela seja (e deve ser) compreendida. Na obra literária (como em todas as artes), tudo, até mesmo as coisas inertes (correlacionadas com o homem), é marcado de subjetividade.

O discurso cujo objeto é compreendido (e o discurso-objeto requer a compreensão — senão não seria discurso —, mas e da mesma forma o discurso no qual a compreensão enfraquece o fator dialógico) pode ser incluído num encadeamento causal explicativo. Um discurso sem objetos (fundamentado puramente no sentido, na função) permanece um diálogo factual inacabado (um estudo científico, por exemplo).

Confrontação dos enunciados-exposições na física.

O texto como reflexo subjetivo de um mundo objetivo. O texto é a expressão de uma consciência que reflete algo. Quando o texto se torna objeto de cognição, podemos falar do reflexo de um reflexo. A compreensão de um texto é precisamen-

te o reflexo exato do reflexo. Através do reflexo do outro, chega- se ao objeto refletido.

Um fenômeno natural não comporta uma "significação" apenas os signos (inclusive as palavras) tem uma significação. É por isso que qualquer estudo dos signos, seja qual for o procedimento adotado, começa necessariamente pela compreensão.

O texto é o dado primário (a realidade) e o ponto de partida de todas as disciplinas nas ciências humanas. Conglomerado de conhecimentos e de métodos heterogêneos chamados filologia, lingüística ciência da literatura, do conhecimento, etc. Partindo de um texto, perambulam-se nas mais variadas direções, recolhendo-se fragmentos heterogêneos na natureza, na vida social, no psiquismo, na história, que serão unidos numa relação ora de causalidade, ora de sentido, confundindo-se a constatação e os valores. Em vez de designar o objeto real, é indispensável se proceder a uma nítida delimitação das coisas que se prestam a um estudo científico, O objeto real é o homem social (e público), que fala e se expressa por outros meios. Quando se trata do homem em sua existência (em seu trabalho, em sua luta, etc.), será possível encontrar uma abordagem diferente daquela que consiste em passar pelos textos de signos que ele criou ou cria? Será possível observá-lo e estudá-lo enquanto fenômeno natural, enquanto coisa? A ação física do homem deve ser compreendida como um ato; ora, o ato não pode ser compreendido fora do signo virtual (reconstruído por nós) que o expressa (motivações, finalidades estímulos, níveis de consciência). É como se fizéssemos o homem falar (construímos suas asserções essenciais, suas explicações, suas confissões, suas confidências levamos a cabo um discurso interior potencial ou real, etc.). Em toda parte temos o texto virtual ou real e a compreensão que ele requer. O estudo torna-se interrogação e troca, ou seja, diálogo. Não interrogamos a natureza e ela não nos responde. Interrogamos a nós mesmos, e nós, de certa maneira, organizamos nossa observação ou nossas experiências a fim de obtermos uma resposta.

Quando estudamos o homem, buscamos e encontramos o signo em toda parte e devemos tentar compreender sua significação.

O que nos interessa aqui são as formas concretas dos textos e as condições concretas da vida dos textos, sua interdependência e sua inter-relação.

342

A relação dialógica entre os enunciados, cujo percurso também passa por dentro do enunciado considerado isoladamente, compete à metalingüística. Essa relação difere, por natureza, das relações lingüísticas existentes entre os elementos dentro do sistema da língua ou dentro do enunciado isolado.

Caráter metalingüístico do enunciado (produto do discurso).

As relações do sentido, dentro de um enunciado (ainda que fosse potencialmente infinito, como no sistema da ciência, por exemplo), são de ordem factual-lógica (no sentido lato do termo), ao passo que as relações do sentido entre enunciados distintos são de ordem dialógica (ou, pelo menos, têm um matiz dialógico). O sentido se distribui entre as diversas vozes. Importância excepcional da voz, da individualidade.

Os elementos lingüísticos são neutros a respeito da segmentação em enunciados e se movem livremente, ignorando os limites de um enunciado, sem reconhecer nem respeitar a soberania das vozes.

Como circunscrever o enunciado? Com o auxílio de fatores metalingüísticos.

O enunciado transliterário e seus limites (a réplica, a carta, o diário, o discurso interior) e sua transposição para a obra literária (para o romance, por exemplo) — modifica-se seu sentido global. Nela ele reflete as outras vozes, e a do próprio autor o penetra.

Dois enunciados distintos confrontados um com o outro, ignorando tudo um do outro, apenas ao tratar superficialmente um único e mesmo tema entabulam, inevitavelmente, uma relação dialógica entre si. Ficam em contato, no território de um tema comum, de um pensamento comum.

Epigrafia. Problema de gênero colocado pela inscrição da alta Antigüidade. Autor e destinatário da inscrição. O modelo obrigatório. Inscrição funerária (“alegra-te”). O defunto dirige-se ao passante vivo. As formas padronizadas e obrigatórias das invocações nominais, dos exorcismos, das preces, etc. As formas das loas, das exaltações. As formas das objurgações, das imprecações (rituais). Problema da relação entre a palavra e o pensamento, entre a palavra e o desejo, a injunção. A concepção mágica da palavra. A palavra enquanto ato. Há toda uma revolução na história da palavra no momento em que ela

343

se torna expressão e informação (comunicação) pura (sem princípio ativo). Percepção daquilo que, na palavra, é *pessoal* e é *do outro.* Nascimento tardio da consciência de autor.

O autor de uma obra literária (de um romance) cria um produto verbal que é um todo único (um enunciado). Porém ele a cria com enunciados heterogêneos, com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso direto do autor é, conscientemente, preenchido de palavras do outro. O *dizer indireto,* a relação com sua própria língua concebida como uma das línguas possíveis (e não como se a sua língua fosse a única língua incondicionalmente possível).

O rosto concluído ou “encerrado” na pintura (inclusive no retrato). Faces que revelam o homem de maneira exaustiva: este já está ali, por inteiro, e não pode mais se tornar outro. Faces de homens que já disseram tudo, que já estão mortos, ou que já estão como mortos. O artista concentra sua atenção nos traços que acabam, determinam, concluem. Vemos o homem inteiro, e dele nada mais esperamos, nada mais (nada diferente). Ele não pode refazer-se, viver uma metamorfose. Esta é sua fase conclusiva (última e definitiva).

A atitude do autor para com o que representa sempre entra na composição da imagem. A atitude do autor é constitutiva da imagem. É uma atitude complexa, que não se poderia resumir a um simples juízo de valor. Na arte, esse tipo de juízo de valor destrói a imagem. Não a encontramos nem sequer na boa sátira (em Gogol, em Chtchedrin). Ver uma coisa,

tomar consciência dela pela primeira vez, significa estabelecer uma relação dialógica com a coisa: ela não existe mais só em si e para si, mas para algum outro (já há uma relação de duas consciências). A compreensão por si só inicia uma relação importante (a compreensão não é uma tautologia ou uma duplicação, implica duas entidades às quais se junta uma terceira entidade potencial). O estado de não-audibilidade e de não-compreensão (cf. Thomas Mann). “Não sei”, “é, foi assim, mas não tenho nada com isso...” — trata-se de relações importantes. A eliminação do juízo de valor imediato, que quer incorporar-se à coisa, e, de uma maneira geral, a eliminação de uma relação qualquer estabelece uma nova relação. Especificidade da relação emotivo-valorativa. Sua diversidade e sua complexidade.

344

O autor não pode ser dissociado de suas imagens e de suas personagens, uma vez que entra na composição dessas imagens das quais é parte integrante, inalienável (as imagens são bivalentes e, às vezes, bivocais). Não há dúvida de que a *imagem* do autor é dissociável da imagem das personagens, mas na verdade esta imagem emana do autor, e, por isso, também é bivalente. Substituem-se muitas vezes as personagens por uma espécie de seres vivos.

Níveis distintos do sentido nos quais se situam o discurso das personagens e o discurso do autor. As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor). Contudo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem entrecruzar-se, em outras palavras, pode estabelecer-se uma relação dialógica. Em Dostoievski, as personagens são defensoras de idéias e, com isso, o autor e suas personagens encontram-se no mesmo plano. Há uma diferença essencial entre o contexto dialógico, de um lado, e as instâncias discursivas das personagens e do autor, do outro. O discurso das personagens faz parte do diálogo representado dentro da obra em seu todo, e não entra diretamente no diálogo ideológico tal como ele se manifesta na realidade contemporânea, ou seja, na comunicação verbal real em que a obra participa e através da qual a obra é pensada, em seu todo (os diálogos participam nela apenas como elementos de uma obra que constitui um todo). Quanto ao autor, ele se situa dentro do diálogo real e determina-se em função da situação real que ocupa em sua contemporaneidade. Diferentemente do *autorreal*, a *imagem do autor* (emanante do próprio autor) não tem participação direta no diálogo real (no qual só participa por intermédio de sua obra que constitui um todo). Em compensação, ele pode ter participação no interior do enredo da obra e entrar no diálogo representado, entre as personagens (conversa do “autor” com Oneguin). O discurso do autor (real),

345

daquele que representa (caso exista tal discurso), é por princípio um discurso de tipo especial que não pode situar-se no mesmo plano que o discurso das personagens. E precisamente este discurso que determina a última unidade da obra e é sua última instância de sentido, é, por assim dizer, a sua última palavra.

A imagem do autor e a imagem das personagens são determinadas, segundo V. V. Vinogradov, pelos estilos-linguagens; a diferenciação delas se resume a diferenças de linguagem e de estilo, ou seja, a diferenças lingüísticas. A *interdependência metalingüística* em que se encontram essas imagens não é explicitada por Vinogradov. O problema é que essas imagens (linguagem-estilo) não aparecem numa obra colocadas uma ao lado da outra, enquanto dados lingüísticos. Entabula-se entre elas uma relação de sentido sutil e dinâmica, de um tipo especial. Esse tipo de relação pode ser definido como dialógico. A *relação dialdgica* tem de específico o fato de não depender de um sistema relacional de ordem lógica (ainda que dialética) ou lingüística (sintático-composicional). Ela só é possível entre

enunciados concluídos, proferidos por sujeitos falantes distintos (o diálogo consigo mesmo tem um caráter secundário, e, na maioria dos casos, é fingido). Não trataremos aqui da questão referente à origem do termo "diálogo" (cf. R. Hirzel).

Quando não há palavras, não há língua, não pode haver relação dialógica. Esta pode estabelecer-se apenas entre as coisas ou entre as categorias lógicas (conceitos, juízos, etc.). A relação dialógica pressupõe uma língua, mas não existe no sistema da língua. Não pode estabelecer-se entre os elementos da língua. (A especificidade da relação dialógica necessita um estudo especial.)

Concepção estreita do dialogismo compreendido como uma das formas composjcjonais do discurso (discurso monológico ou dialógico). Pode-se dizer que toda réplica é, por si só, monológica (monólogo reduzido ao extremo) e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo (da comunicação verbal) dentro de uma dada esfera. O monólogo, concebido como discurso que não se dirige a ninguém e não pressupõe resposta. Diversos graus de monologismo são possíveis.

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não

346

como objeto ou exemplo lingüístico), entabularão uma relação dialógica. Porém, esta é uma forma particular de dialogicidade não intencional (por exemplo, a reunião de diversos enunciados emanantes de diferentes cientistas e pensadores ao se pronunciarem, em várias épocas, sobre um dado problema).

"Fome, frio!" — matéria do enunciado de um único e mesmo *sujeito falante. "Fome!", "Frio!"-* — matéria de dois enunciados dialogicamente relacionados e produzidos por dois sujeitos distintos; surge uma relação dialógica, que não existia anteriormente. E o mesmo caso de duas orações desenvolvidas (encontrar um exemplo convincente).

Quando consideramos um enunciado com o intuito de análise lingüística, abstraímos a sua natureza dialógica, consideramo-lo dentro do sistema da língua (a título de realização da língua) e não no grande diálogo da comunicação verbal.

A imensa variedade dos gêneros do discurso que ficou inexplorada: desde o discurso interior, que não pode ser registrado, até as obras literárias e tratados científicos. A variedade dos gêneros vulgares (cf. Rabelais), dos gêneros íntimos, etc. Nas diversas épocas, nos diversos gêneros, forma-se a língua.

A língua, a palavra, são quase tudo na vida do homem. Essa realidade polimorfa e onipresente não pode ser da competência apenas da lingüística e ser apreendida apenas pelos métodos lingüísticos. O objeto da lingüística é tão-somente o material e os recursos da comunicação verbal, e não a própria comunicação verbal — o enunciado em sua essência, a relação (dialógica) que se estabelece entre os enunciados, as formas da comunicação verbal e os gêneros do discurso.

A lingüistica estuda somente a relação existente entre os elementos dentro do sistema da língua, e não a relação existente entre o enunciado e a realidade, entre o enunciado e o locutor (o autor).

Em comparação com os enunciados reais, e com os locutores reais, o sistema da língua tem um caráter puramente potencial. Só para determinar a significação de uma palavra, uma vez que ela é estudada no plano lingüístico (semasiologia lingüística), temos necessidade das outras palavras da mesma língua (ou de outra língua) e da relação existente entre elas; a palavra estabelece uma relação com um conceito ou com uma imagem artística, ou com a realidade unicamente dentro do enun-

347

ciado e através do enunciado. É a palavra concebida como objeto da lingüística (e não a palavra real concebida como enunciado concreto ou parte de enunciado, uma parte e não um meio).

Partir do problema da produção verbal por ela ser a realização primária da existência verbal. Partir da réplica tirada da vida cotidiana e ir até o romance volumoso e o tratado científico. Interação das produções verbais nas diferentes esferas do processo verbal. A "vida literária", o enfrentamento das opiniões nas ciências, o enfrentamento das ideologias, etc. Dois tipos de produções verbais, dois enunciados confrontados um com o outro entabulam uma relação específica de sentido a que chamamos dialógica. Sua natureza específica. Os elementos da língua dentro do sistema da língua ou do "texto" (numa acepção rigorosamente lingüística) não podem encetar uma relação dialógica. Tal relação pode estabelecer-se entre as línguas, os dialetos (dialetos territoriais, sociais, jargões), os estilos (funcionais) da língua (limitando-nos à língua falada e à linguagem científica), em outras palavras: podem estes elementos falar um com o outro? Isto é possível, mas somente mediante uma abordagem não lingüística, ou seja, somente mediante uma transformação que os torne uma "visão do mundo" (ou um tipo de percepção do mundo, realizada pela língua ou pela fala), um "ponto de vista", uma "voz social", etc.

E a transformação efetuada pelo artista ao criar enunciados típicos ou característicos de personagens típicas (mesmo que estas não sejam totalmente modeladas e não tenham nome), é a transformação (num plano diferente) efetuada pela lingüística estética (a escola de Vossler e, abertamente, os últimos trabalhos de L. Spitzer). Este tipo de transformação proporciona à língua seu "autor" original, seu sujeito falante, seu depositário coletivo (povo, nação, profissão, grupo social, etc.). É uma transformação que sempre marca a *saída dos limites da lingüística* (numa acepção rigorosa e exata). Será uma transformação lícita? Sim, mas deve ser realizada em condições estritamente determinadas (na literatura, por exemplo, e em particular no caso do romance onde encontraremos um diálogo entre "linguagens" e "estilos") e com grande rigor e clareza metodológicos. É uma transformação inadmissível quando, de

um lado, sustenta-se que a língua, por ser um sistema lingüistico, é um fenômeno extra-ideológico (e extra-individual) e, do outro, introduzem-se à socapa características sócio-ideológicas das linguagens e dos estilos (o que ocorre, em parte, em V. V. Vinogradov). O problema não é simples, e é interessante (por exemplo, até que ponto pode-se falar do sujeito da língua ou do sujeito falante quando se trata de um estilo lingüístico, ou então da imagem do cientista que transparece por trás da linguagem científica, da imagem do administrador que transparece por trás da linguagem administrativa, etc.).

Natureza específica da relação dialógica. O problema do dialogismo interior. As fronteiras do enunciado. O problema da palavra bivocal. A compreensão concebida como diálogo. Aproximamo-nos aqui dos postos avançados da filosofia da linguagem e, de um modo mais geral, do pensamento humano, aproximamo-nos de terras virgens. Nova forma de colocar o problema do autor (da individualidade criadora).

O *dado* e o *criado* no enunciado verbal. O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo, etc.). O *dado* se transfigura no *criado*. Análise do diálogo cotidiano mais simples ("Que horas são? — Sete horas"). A situação mais ou menos complexa nascida da pergunta. Será preciso consultar o relógio. A resposta que pode ser correta ou incorreta, pode ter ou não significado, etc. Ela se ajustará à qual medida do tempo? A mesma pergunta feita no espaço cósmico, etc.

As palavras e as formas concebidas como abreviatura ou representante de um enunciado, de uma visão do mundo, de um ponto de vista, etc., reais ou virtuais. As possibilidades e as perspectivas que estão latentes na palavra; na verdade, são infinitas.

Os limites dialógicos entrecruzam-se por todo o campo do pensamento vivo do homem. Monologismo do pensamento nas ciências humanas. O lingüista está acostumado a

perceber tu-

349

do num contexto fechado (dentro do sistema da língua ou do texto compreendido lingüisticamente, sem levar em conta a relação dialógica que se estabelece com o outro texto, o texto que responde), e, como lingüista, sem dúvida tem razão. Dialogismo do nosso pensamento sobre as obras, as teorias, os enunciados, e, de uma maneira geral, do nosso pensamento sobre o homem.

Como é possível admitir a existência do discurso indireto livre sem querer admitir que o verbo seja bivocal?

É mais fácil estudar, no *criado*, o que é o *dado* (por exemplo: a língua, os elementos já prontos, e de um modo mais geral, os elementos de conjunto de uma visão do mundo, os fenômenos refletidos da realidade, etc.) do que estudar o *criado*. Toda análise científica se resume, no mais das vezes, a descobrir o que já estava dado, já presente e pronto antes da obra (o preexistente que o artista aproveitou e não o que criou). É como se todo o dado se reconstruísse de novo no criado, se transfigurasse nele. Reduz-se ao dado prévio e ao já pronto. As coisas estão ali, inteiramente prontas: o objeto, os recursos lingüísticos de sua representação, o próprio artista, com sua visão do mundo. Então, mediante recursos já prontos, à luz de uma visão do mundo já pronta, o poeta reflete um objeto já pronto. Ora, a a verdade é que o objeto vai edificando-se durante o processo criador, e o poeta também se cria, assim como sua visão do mundo e seus meios de expressão.

A palavra empregada entre aspas, isto é, percebida e utilizada como palavra do outro, e essa mesma palavra (ou alguma outra) sem aspas. Graduação infinita nos graus da alteridade (ou da assimilação) da palavra. A distância variável que a separa do locutor. A palavra situa-se em níveis variados, em distâncias variadas em relação ao nível em que se situa a palavra do autor.

Não há somente o discurso indireto livre, mas também todas as formas do discurso do outro, oculto, semi-oculto, difuso. Tudo isto permanece inexplorado.

Quando nas linguagens, nos jargões e estilos, ouvem-se as vozes, todos eles deixam de ser um meio potencial de expressão para tornar-se uma expressão atualizada, realizada; a voz penetrou neles, apoderou-se deles. Compete-lhes desempenhar um papel único e irreproduzível na comunicação verbal (criadora).

350

Linguagem e estilo se esclarecem mutuamente. A relação com a *coisa* e a relação com o *sentido* encarnado na palavra ou em algum outro signo. A relação com a coisa (em sua pura materialidade) não pode ser dialógica (ou seja, não pode assumir a forma da conversação, da discussão, da concordância, etc.). A relação com o sentido é sempre dialógica. O ato de compreensão já é dialógico.

Reificação do sentido com o intuito de incluí-lo numa ordem causal.

A compreensão estreita do dialogismo concebido como discussão, polêmica, paródia. Estas são formas externas, visíveis, embora rudimentares, do dialogismo. O crédito concedido à palavra do outro, a acolhida fervorosa dada à palavra sacra (de autoridade), a iniciação, a busca do sentido profundo, a *concordância*, com suas infinitas graduações e matizes (sem restrições de ordem lógica ou reticências de ordem puramente factual), a estratificação de um sentido que se sobrepõe a outro sentido, de uma voz que se sobrepõe a outra voz, o fortalecimento pela fusão (mas não a identificação), a compreensão que completa, que ultrapassa os limites da coisa compreendida, etc. Estas relações específicas não podem ser resumidas a uma relação puramente lógica, ou a uma relação puramente factual. É aqui que se encontram, em toda a sua *integridade*, posições, pessoas (a pessoa prescinde de revelação extensiva: pode manifestar-se por um único som, revelar-se por uma única palavra), justamente vozes.

A palavra (e em geral, o signo) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da “alma”, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a

palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém). A palavra é um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio). E representado fora do autor, e não se pode introjetá-lo (introjeção) no autor.

Se nada esperamos da palavra, se sabemos de antemão tudo quanto ela pode dizer, esta se separa do diálogo e se coisifica.

A auto-objetivação (no lirismo, na confissão, etc.), concebida como procedimento de distanciamento e que permite,

351

em certa medida, superar-se. Ao objetivar-me (ao situar-me fora), adquiro a possibilidade de uma relação dialógica comigo mesmo.

Apenas o enunciado comporta uma relação *imediata* com a realidade e com o locutor vivo (com o sujeito). Na língua, existem apenas as potencialidades (os esquemas) dessa relação (formas pronominais, modais, recursos lexicais, etc.). Mas o enunciado se determina não só por sua relação com o objeto e com o sujeito-“autor” falante (e pela relação deste com a língua como sistema de potencialidades, e como dado), mas também, sendo isso que nos interessa, por sua relação imediata com os outros enunciados dentro dos limites de uma esfera de comunicação. Fora dessa relação, o enunciado não tem realidade (a não ser como *texto).* Apenas o enunciado pode ser correto (ou incorreto), verdadeiro, verídico (mentiroso), belo, etc.

Compreensão da língua e compreensão do enunciado (que implica uma *responsividade,* e, por conseguinte, um juízo de valor).

O que nos interessa não é o aspecto psicológico da relação com o enunciado do outro (e da sua compreensão), mas o seu reflexo na estrutura do próprio enunciado.

Em que medida as definições da lingüística (pura) acerca da língua e dos seus elementos podem ser utilizadas para uma análise estilística no campo artístico? Elas quase só têm serventia para a terminologia básica de uma descrição. O essencial, porém, não é abrangido por tais definições, não se inclui nelas. Pois já não se trata de elementos (das unidades) da língua, que se tornaram elementos de um texto, mas de elementos do enunciado.

O enunciado concebido como um *todo de sentido.*

A relação com o enunciado do outro não pode ser separada nem da relação com a coisa (que é objeto de uma discussão, de uma concordância, de um encontro), nem da relação com o próprio locutor. **É** uma tríade viva cujo terceiro membro até agora não foi, entretanto, levado muito em conta. E mesmo onde é levado em conta (na análise da vida literária, dos debates ideológicos de publicistas e de polemistas, das batalhas entre as teorias científicas), a natureza especifica da relação com o enunciado do outro em sua qualidade de enun-

352

dado (de totalidade de um sentido) continua ignorada e inexplorada (compreende-se-na abstratamente, permanecendo-se num nível lógico-factual, ou psicológico, até mesmo mecânico-causal). A natureza especifica, dialógica, deste *todo de sentido,* desta postura do sentido que é o enunciado, continua incompreendida.

O experimentador é parte integrante de um sistema experimental (a microfísica). Pode-se dizer que praticar ato de compreensão é tornar-se parte integrante do enunciado, do texto (mais precisamente, dos enunciados, da dialogicidade entre eles na qual participa um novo parceiro). Encontro dialógico de duas consciências nas ciências humanas. Envolvimento do enunciado do outro pelo contexto dialogizante. Mesmo quando damos uma explicação causal ao enunciado do outro, de certo modo o refutamos. A coisificação dos enunciados do outro é um meio particular (falso) de refutá-los. Se consideramos que o enunciado é uma reação mecânica e o diálogo uma reação em cadeia (o que sucede na lingüística descritiva

dos behavioristas), somos forçados a admitir que tal acepção abarca indiferentemente enunciados verdadeiros ou falsos, obras geniais ou obras medíocres (a diferença se reduzirá aos efeitos mecanicamente produzidos, à utilidade, etc.). Este é um ponto de vista relativamente correto, assimilável a um ponto de vista que fosse puramente lingüístico (apesar da diferença entre eles), mas que não atinge a essência do enunciado entendido como totalidade do sentido, como ponto de vista do sentido, como postura do sentido. Todo enunciado tem a pretensão de ser correto, verdadeiro, belo, etc. E esses valores do enunciado não se determinam por sua relação com a língua (enquanto sistema), mas pelas formas de sua relação com a realidade, com o sujeito falante, com os outros enunciados — com os enunciados alheios — (em particular com aqueles que os colocam como valores da verdade, da beleza, etc.).

A lingüística lida com o texto, não com a obra. O que ela diz da obra é reintroduzido à socapa e não decorre de uma análise puramente lingüística. Por certo, a lingüística se apresenta desde o início como um conglomerado e está saturada de elementos extralingüísticos. Pode-se dizer, simplificando, que a abordagem puramente lingüística (ou seja, o objeto lingüístico) encara a relação do signo com o signo e com os signos den-

tro dos limites do sistema de uma língua ou de um texto (relações com o interior de um sistema ou relações lineares entre os signos). A relação de um enunciado com a realidade existente, com o sujeito falante real e com os outros enunciados reais (relação que faz que um enunciado seja o primeiro a articular o verdadeiro ou o falso, o belo, etc.), esta relação não poderia tornar-se objeto da lingüística. Os signos tomados isoladamente, o sistema de uma língua ou o texto (enquanto unidade de signos) não podem ser verdadeiros, nem falsos, nem belos.

Todo conjunto verbal, se for grande e criativo, constitui um sistema de relações marcado pela complexidade e pela pluralidade de seus níveis. Uma atitude fecunda para com a língua exclui a palavra separada da voz, a palavra da pessoa. Em cada palavra há vozes, vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas (a voz dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), inapreensíveis, e vozes próximas que soam simultaneamente.

Uma observação viva, competente, imparcial, sempre conserva, de qualquer posição, de qualquer ponto de vista, seu valor e sua importância. A parcialidade e a limitação de um ponto de vista (de um observador) são algo que sempre pode ser retificado, completado, transformado (reavaliado) mediante essa mesma observação realizada de um ponto de vista diferente. O ponto de vista neutralizado (sem observação nova, viva) é estéril.

O aforismo de Puchkin sobre o léxico e os livros*.

Sobre a relação dialógica. É uma relação marcada por uma profunda originalidade e que não pode ser resumida a uma relação de ordem lógica, lingüística, psicológica ou mecânica, ou ainda a uma relação de ordem natural. Estamos perante uma relação específica de *sentido* cujos elementos constitutivos só podem ser *enunciados completos* (ou considerados completos, ou ainda potencialmente completos) por trás dos quais está (e pelos quais *se expressa)* um sujeito real ou potencial, o autor do determinado enunciado. O diálogo real (conversa comum, discussão científica, controvérsia política, etc.). A relação exis-

*"... A razão é inesgotável em sua concepção de noções, assim como a língua é inesgotável na combinação das palavras. Todas as palavras estão num léxico; os livros, porém, que não param de surgir, não são a repetição de um léxico" *(Dos deveres do homem,* artigo de 1836).

tente entre as réplicas de tal diálogo oferece o aspecto externo mais evidente e mais simples da relação dialógica. Não obstante, a relação dialógica não coincide de modo algum com a relação existente entre as réplicas de um diálogo real, por ser mais extensa, mais variada e

mais complexa. Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação do sentido, desde que haja alguma convergência do sentido (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.). No exame de seu histórico, qualquer problema científico (quer seja tratado de modo autônomo, quer faça parte de um conjunto de pesquisas sobre o problema em questão) enseja uma confrontação dialógica (de enunciados, de opiniões, de pontos de vista) entre os enunciados de cientistas que podem nada saber uns dos outros, e nada podiam saber uns dos outros. O problema comum provocou uma relação dialógica. Na literatura, temos o "diálogo dos mortos" (em Luciano, e no século XVII), em virtude das modalidades especificas da literatura, encontramos aí a situação imaginária de um encontro no além-túmulo. Um exemplo oposto é a situação amplamente explorada na comédia, que encena o diálogo de dois surdos, no qual o contexto dialógico real é acessível, mas não é possível (ou imaginável) nenhum contato de sentido entre as réplicas. O grau zero da relação dialógica. É então que aparece claramente o ponto de vista do *terceiro* no diálogo (daquele que não participa do diálogo, mas o *compreende).* A compreensão do todo do enunciado é sempre dialógica.

Também não convém compreender a relação dialógica de modo simplista e unívoco e resumi-lo a um procedimento de refutação, de controvérsia, de discussão, de discordância. A *concordância* é uma das formas mais importantes da relação dialógica. A concordância é rica em diversidade e em matizes. Dois enunciados idênticos em todos os aspectos ("O tempo está lindo!" — "O tempo está lindo!"), quando se trata realmente de *dois* enunciados (e não de um só) pertencentes a duas vozes *distintas*, estão unidos por uma *relação dialógica de concordância.* E um acontecimento dialógico determinado, que se situa no interior das relações mútuas de duas pessoas e não é um eco. Isto porque a concordância poderia igualmente não existir ("Não, o tempo não está tão lindo", etc.).

355

A relação dialógica tem uma amplitude maior que a fala dialógica numa acepção estrita. Mesmo entre produções verbais profundamente monológicas, observa-se sempre uma relação dialógica.

Entre as unidades lingüísticas, seja qual for o modo que as compreendamos e seja qual for o nível de estrutura em que as consideremos, não poderá estabelecer-se uma relação dialógica (fonemas, morfemas, lexemas, orações, etc.). O enunciado (como *todo* verbal) não pode ser reconhecido como unidade de um nível superior, último, da estrutura da língua (situado acima da sintaxe), pois entra num mundo de relações totalmente diferentes (dialógicas), sem paralelos possíveis com as relações lingüisticas que se estabelecem em outros níveis (em certo plano, é possível fazer um paralelo entre o *todo do enunciado* e *a palavra).* O todo do enunciado já não é uma unidade da língua (nem uma unidade do "fluxo verbal" ou da "cadeia discursiva"), é uma unidade da comunicação verbal que não possui uma significação, mas um *sentido* (um sentido total relacionado com um valor: a verdade, a beleza, etc.; que implica uma compreensão responsiva, comporta um juízo de valor). A compreensão responsiva de um todo verbal é sempre dialógica.

A compreensão do todo do enunciado e da relação dialógica que se estabelece é necessariamente dialógica (é também o caso do pesquisador nas ciências humanas); aquele que pratica ato de compreensão (também no caso do pesquisador) passa a ser participante do diálogo, ainda que seja num nível especifico (que depende da orientação da compreensão ou da pesquisa). Analogia com a inclusão do experimentador num sistema experimental (enquanto parte desse sistema) ou do observador incluído no mundo observado em microfísica (teoria dos quanta). O observador não se situa em parte alguma fora do mundo observado, e sua observação é parte integrante do objeto observado.

Isto é inteiramente válido para o todo do enunciado e para a relação que ele estabelece. Não podemos compreendê-lo do exterior. A própria compreensão é de natureza dialógica num sistema dialógico, cujo sistema global ela modifica. Compreender é, necessariamente tornar-se o *terceiro* num diálogo (não no sentido literal, aritmético, pois os participantes do diálogo,

356

além do terceiro, podem ser em número ilimitado), mas a posição dialógica deste terceiro é uma posição muito específica. O enunciado sempre tem um destinatário (com características variáveis, ele pode ser mais ou menos próximo, concreto, percebido com maior ou menor consciência) de quem o autor da produção verbal espera e presume uma compreensão responsiva. Este destinatário é o *segundo* (mais uma vez, não no sentido aritmético). Porém, afora esse destinatário (o segundo), o autor do enunciado, de modo mais ou menos consciente, pressupõe um *superdestinatário* superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente exata é pressuposta seja num espaço metafísico, seja num tempo histórico afastado. (O destinatário de emergência.) Em diferentes épocas, graças a uma percepção variada do mundo, este superdestinatário, com sua compreensão responsiva, idealmente correta, adquire uma identidade concreta variável (Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, a ciência, etc.).

O autor nunca pode entregar-se totalmente e entregar toda a sua produção verbal unicamente à vontade absoluta e *definitiva* de destinatários atuais ou próximos (sabe-se que mesmo os descendentes mais próximos podem enganar-se) e sempre pressupõe (com maior ou menor consciência) alguma instância de compreensão responsiva que pode estar situada em diversas direções. Todo diálogo se desenrola como se fosse presenciado por um terceiro, invisível, dotado de uma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros). (Cf. o cárcere fascista, ou o inferno, em Thomas Mann, sentido como *in-audição* absoluta, ausência absoluta do *terceiro.)*

O terceiro em questão não tem nada de místico ou de metafísico (ainda que possa assumir tal expressão em certas percepções do mundo). Ele é momento constitutivo do todo do enunciado e, numa análise mais profunda, pode ser descoberto. O fato decorre da natureza da palavra que sempre quer ser ouvida, busca a compreensão responsiva, não se detém numa compreensão que se efetua *no imediato* e impele sempre mais adiante (de um modo ilimitado).

Para a palavra (e, por conseguinte, para o homem), nada é mais terrível do que a *irresponsividade* (a falta de resposta).

357

Mesmo a palavra que sabemos, de antemão, ser falsa, não é falsa de um modo absoluto e sempre pressupõe uma instância que a compreenderá e a justificará, ainda que seja da seguinte forma: "qualquer um, *no meu lugar*, teria mentido".

K. Marx dizia que, somente ao ser enunciado na palavra, um pensamento torna-se real para o outro e, portanto, para si mesmo. Mas esse outro não é unicamente o outro no imediato (destinatário, segundo). Em sua busca de uma compreensão responsiva, a palavra sempre vai mais longe.

O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim *ad infinitum.* Ela entra num diálogo em que o *sentido* não tem fim (entretanto ele pode ser fisicamente interrompido por qualquer um dos participantes). Fica claro que as finalidades puramente materiais e operatórias da palavra, sua faculdade de concentrar-se num objeto, não são de modo algum enfraquecidas por isso. Os dois princípios são as duas faces de uma única e mesma coisa, e estão indissoluvelmente ligados. A ruptura entre eles ocorre apenas na palavra que sabemos, de antemão, ser falsa, ou seja, na palavra que quer enganar (a ruptura entre a finalidade material e a finalidade que visa a audição e a compreensão).

A palavra que teme o terceiro e busca ser reconhecida apenas no imediato (busca uma compreensão responsiva apenas num nível de profundidade limitada), junto aos destinatários imediatos.

Critério do nível de *profundidade*, enquanto critério principal do conhecimento nas ciências humanas. A palavra, se não for de antemão mentirosa, não tem fundo. Tomar em profundidade e não em altura e em largura. Micromundo da palavra.

O enunciado (a produção verbal), enquanto *todo* historicamente individual e único, irreproduzível.

O que acabamos de dizer não exclui, claro, uma tipologia estilísticocomposicional das produções verbais. Existem alguns *gêneros do discurso* (o discurso cotidiano, retórico, científico, literário, etc.). Os gêneros do discurso são modelos padrões da construção de um todo verbal. Mas esses modelos do gênero se distinguem por princípio do modelo *lingüistico* das *orações.*

As unidades da língua, objeto de conhecimento para a lin-

358

güistica, são em princpio reproduzíveis em um número ilimitado de vezes, através de um número ilimitado de enunciados (o que inclui também os modelos de orações, igualmente reproduzíveis). É verdade que a freqüência de reprodução varia conforme as unidades (a maior é a dos fonemas, a menor e a das frases). E é graças a essa reprodutibilidade que elas podem ser *unidades da língua* e cumprir sua função. De qualquer maneira que se definam as relações entre essas unidades reproduzíveis (oposição, comutação, distribuição, etc.), estas relações nunca podem ser dialógicas pois isso destruiria suas funções lingüísticas (da língua).

As *unidades da comunicação verbal,* os enunciados completos, são irreproduzíveis (embora possam ser citados), e estão ligados entre si por uma relação dialógica.

359

[Os estudos literários hoje]

360

– Titulo da edição original: *Resposta ao Novy Mir.*
– Texto publicado na revista *Novy Mir,* 1970, n^{0} 11.

361

A redação de *Novy Mir* pediu minha opinião sobre o estado atual da pesquisa no campo da literatura.

Uma resposta a este tipo de pergunta não poderia ser, claro, nem categórica nem segura. Quando nos pronunciamos sobre nosso tempo, estamos expostos ao erro (num sentido ou noutro), e convém levar isso em conta. Não obstante, vou tentar responder.

Nossa ciência literária dispõe de consideráveis recursos:
temos inúmeros pesquisadores sérios, dentre os quais figuram jovens muito talentosos; temos grandes tradições científicas, tanto no passado (Potebnia, Veselovski) quanto na época atual (Tynianov, Tomachevski, Eikhenbaum, Gukovski, para citar apenas alguns); temos também, por certo, condições externas favoráveis (institutos de pesquisas, equipes de trabalho, financiamento, meios de publicação). A verdade é que, ao longo dos últimos anos (desta última década), a pesquisa parece não ter explorado as possibilidades que lhe são oferecidas e não atende às exigências que temos direito de apresentar-lhe. Por falta de audácia, nenhuma descoberta permitiu colocar problemas gerais numa ótica nova, nenhum leque de fatos específicos nasceu no imenso universo da literatura, nenhum combate sério e benéfico foi travado para defender uma teoria. Predomina na pesquisa algo como o medo do risco, o medo de arriscar uma hipótese. Ora, a ciência literária é uma ciência jovem que não dispõe de métodos sólidos e comprovados pela prática, como os das ciências exatas. Por isso, a ausência da menor luta entre as tendências e o medo ante a menor hipótese

audaciosa levam ao reinado do truísmo e do clichê, o que não nos falta.

362

É isto que, de uma maneira *geral*, caracteriza atualmente a nossa pesquisa. Mas uma característica geral nunca é justa. Também em nossos dias, publicam-se obras úteis e satisfatórias (em particular as que tratam da histórica da literatura). Publicam-se igualmente estudos especializados, interessantes e aprofundados. Finalmente, há os grandes acontecimentos a que minha característica geral não concerne. Refiro-me a obras tais como *O Oeste e o Leste,* de N. Konrad, *Poética da literatura russa antiga* de D. Likhatchev, e os *Trabalhos sobre os sistemas semióticos*, que foram objeto de quatro publicações (escola dos jovens pesquisadores agrupada à volta de J. M. Lotman). Fatos estes alentadores, que marcam os últimos anos. Talvez tenha, nestas páginas, a ocasião de voltar a estes trabalhos.

Quanto à minha opinião sobre as tarefas prioritárias que competem à ciência literária, limitar-me-ei a assinalar duas delas que se referem apenas à literatura das épocas passadas e darei somente uma visão muito geral sobre elas. Deixarei de lado os problemas do estudo da literatura *contemporânea* e da crítica literária, conquanto se trate de campos onde se impõem tarefas de grande importância e muita urgência. As duas tarefas de que me proponho falar, escolhi-as porque, a meu ver, amadureceram o suficiente e já ensejaram um trabalho frutuoso que convém prosseguir.

A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores sócio-econômicos, como é prática corrente. Esses fatores influenciam a cultura e somente através desta, e junto com ela, influenciam a literatura. Por muito tempo, concedeu-se uma atenção especial ao problema da especificação da literatura. Cumpre reconhecer que uma especificação estrita é totalmente alheia à nossa tradição científica no que ela tem de melhor. Basta lembrar a abertura do horizonte dos estudos de Potebnia, de Veselovski. Tomados de entusiasmo pela especificação, alguns deliberadamente ignoraram os problemas de interdependência e de interação entre os diferentes campos da cultura, esquecendo muitas vezes

363

que as fronteiras entre esses campos não são absolutas, que cada época as traça a seu modo; ignoraram que não é dentro de campos fechados em sua própria especificidade, mas por onde passa a fronteira entre campos distintos que o fenômeno cultural é vivido com mais intensidade e produtividade. Nossa pesquisa costuma operar com base nas características da época a que pertencem os fatos literários em estudo sem distingui-las, na maioria das vezes, daquelas que se aplicam à história em geral e sem introduzir a menor análise diferencial do campo cultural, nem de sua interação com a literatura. Tais análises demonstram, aliás, uma total ausência de metodologia. A chamada vida literária de uma época, cujo estudo se efetua sem referência ao estudo da cultura, resume-se a uma luta superficial de tendências literárias, e, quando se trata dos tempos modernos (sobretudo do século XIX), o processo se resume às lutas verbais das revistas e jornais que ficaram sem grande influência sobre a literatura da época. A intensa ação exercida pela cultura (principalmente a das camadas profundas, populares) e que determina a obra de um escritor ficou inexplorada e, muitas vezes, totalmente insuspeita. Semelhante procedimento barra o acesso à profundidade das grandes obras. A literatura adquire ares de algo insignificante e frívolo.

A tarefa de que estou falando — e os problemas com ela relacionados (problema das fronteiras de uma época concebida como um conjunto cultural, problema da tipologia das culturas, etc.) — surgiu com toda a sua complexidade quando se discutiu o problema da literatura barroca nos países eslavos e, sobretudo, quando se iniciou o debate, que nada perdeu de sua atualidade, sobre o Renascimento e o Humanismo nos países do Leste. Foi então que se sentiu a necessidade aguda de um estudo mais aprofundado dos vínculos

indissolúveis que unem a literatura à cultura de uma época.

Os trabalhos de ótima qualidade que mencionei e que surgiram ao longo dos últimos anos (Konrad, Likhatchev, Lotman e sua escola), apesar da variedade de seus princípios metodológicos, manifestam todos o mesmo cuidado de não separar a literatura da cultura e de buscar compreender o fato literário em sua diferenciação, dentro da totalidade da cultura de uma época. Cumpre salientar que, sendo a literatura um fenômeno muito complexo e a pesquisa literária uma ciência muito jo-

364

vem, não se pode valorizar uma metodologia qualquer que seja um remédio milagroso. A diversidade dos procedimentos é justificada, até mesmo indispensável, contanto que tais procedimentos dêem provas de seriedade e descubram novos aspectos no fenômeno literário, contanto que contribuam para aprofundar sua compreensão.

Não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade. Temos tendência em explicar um escritor e sua obra a partir da sua contemporaneidade e de seu passado imediato (em geral nos limites da época tal como a entendemos). Receamos aventurar-nos no tempo, afastar-nos do fenômeno estudado. Ora, uma obra deita raízes no passado remoto. As grandes obras da literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação. Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de *sentido.* Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na *grande temporalidade,* e, assim, não é raro que essa vida (o que sempre sucede com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade. De um modo muito esquemático, digamos que, se devêssemos resumir o significado de uma obra ao papel que pôde, por exemplo, desempenhar na luta contra a servidão (é assim que procedem no ensino secundário), tal obra deveria perder todo o significado com o desaparecimento da servidão e de suas seqüelas. Ora, muitas vezes a obra aumenta em importância mais tarde, ou seja, insere-se na *grande temporalidade.* Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por *inteiro* hoje (em sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse consubstancialmente ligada a ele, não poderia viver no futuro. Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele.

365

A sobrevivência de uma grande obra nas épocas que lhe sucedem, próximas e distantes, parece, como estava dizendo, um paradoxo. No processo de sua vida póstuma, a obra se enriquece de novos significados, de um novo sentido; a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação. Pode-se dizer que nem sequer Shakespeare, nem seus contemporâneos, conheciam o "grande Shakespeare" que conhecemos hoje. E impossível fazer o nosso Shakespeare entrar na época elisabetana. Bielinski, em seu tempo, declarava que cada época sempre descobre algo novo nas grandes obras do passado. O que dizer disto? Fazemos acréscimos à obra de um Shakespeare? Introduzimo-lhe algo que não havia, modernizamo-lo, desnaturamo-lo? Modernizar e desnaturar, sempre o fizeram e o farão ainda. Não foi à custa disso que Shakespeare cresceu. Cresceu à custa do que realmente se encontrava e se encontra em sua obra, mas que nem ele nem seus contemporâneos podiam, lucidamente, perceber e avaliar no contexto cultural da época.

Os fenômenos do sentido podem existir de uma forma latente, potencial, e revelar-se somente num contexto de sentido que lhes favoreça a descoberta, na cultura das épocas posteriores. Os tesouros de sentido colocados por Shakespeare em sua obra foram

elaborados e acumulados no correr dos séculos, e até dos milênios; estavam ocultos na língua — e não só na língua escrita, mas também naqueles estratos da língua popular que, antes de Shakespeare, não haviam penetrado na literatura —, ocultos na variedade dos gêneros e das formas da comunicação verbal, nas formas poderosas da cultura popular (sobretudo na carnavalesca) que se moldava ao longo dos milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (mistérios, farsas, etc.), nos temas que remontam a uma antigüidade pré-histórica, e, finalmente, nas formas do pensamento. Shakespeare, como todo artista, construía sua obra a partir de formas carregadas de sentido, repletas desse sentido, e não a partir de elementos mortos, de tijolos prontos. Ademais, mesmo o tijolo possui sua forma espacial delimitada e, por conseguinte, expressa algo entre as mãos do construtor.

Os gêneros, principalmente, têm uma importância especial. Os gêneros (tanto da literatura como da língua), ao longo dos séculos de sua existência, acumulam as formas de uma vi-

366

são do mundo e de um pensamento. Se o escritor-artesão serve-se do gênero como clichê externo, o grande artista, por sua vez, revela as virtualidades do sentido latentes no gênero. Shakespeare explorou e passou à sua obra os imensos tesouros de um sentido potencial que, em sua época, não podia ser descoberto nem compreendido em sua plenitude. O autor e seus contemporâneos vêem, compreendem e julgam, acima de tudo, o que está mais perto de sua atualidade presente. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. Os tempos que lhe sucedem o libertam dessa prisão e a ciência literária tem a vocação de contribuir para esta libertação.

O que acabamos de dizer não autoriza a deduzir que se possa, de algum modo, ignorar a época contemporânea do escritor, que se possa devolver sua obra ao passado ou então projetá-la ao futuro. A contemporaneidade conserva toda a sua importância, em muitos aspectos decisiva. Uma análise científica só pode basear-se nela, e, em seus desenvolvimentos subseqüentes, deve referir-se constantemente a ela para verificação. Uma obra literária, como já dissemos, revela-se principalmente através de uma diferenciação efetuada dentro da totalidade cultural da época que a vê nascer, mas nada permite encerrá-la nessa época: a plenitude de seu sentido se revela tão-somente na *grande temporalidade.*

Tampouco se deve encerrar em si mesma a cultura de uma época, por mais afastada que esteja no tempo, como se se tratasse de algo concluído, inteiramente acabado e irreversivelmente afastado no passado, morto. As idéias de Spengler sobre os mundos culturais fechados e acabados continuam até agora a exercer uma forte influência sobre os pesquisadores dos campos da história e da literatura. Tais idéias precisam contudo de sérias correções. Spengler imaginava a cultura de uma época como um circulo fechado. Ora, a unidade de uma cultura determinada é uma unidade *aberta.*

Cada uma dessas unidades (a Antigüidade, por exemplo), sem nada perder de sua originalidade, toma parte (ainda que indiretamente) do processo único da elaboração da cultura da humanidade. Toda cultura encerra inumeráveis virtualidades de sentido que não foram descobertas, elucidadas ou exploradas durante a vida histórica dessa cultura. A Antigüidade nada sabia de si mesma, nada da Antigüidade tal como a conhecemos

367

agora. Havia uma brincadeira escolar: os gregos antigos ignoravam o essencial de si mesmos __ não sabiam que eram gregos *antigos* e jamais se denominavam assim. E é verdade que a distância temporal, que transformou os gregos em gregos *antigos,* teve uma considerável importância modificadora: esta distância é marcada pela descoberta de sentidos de valores sempre novos que os gregos efetivamente não conheciam, embora fossem seus próprios criadores. Spengler, dando provas de uma magnífica análise da cultura antiga, soube descobrir nela novas profundidades do sentido. Está certo que lhe fez alguns acréscimos, mas era para obter um conjunto mais redondo, mais perfeito, e trabalhou para a nobre causa da libertação da Antigüidade prisioneira de seu próprio tempo.

Fazemos questão de salientar que tratamos aqui dos estratos profundos onde o sentido é depositado pelas culturas das épocas passadas, e não de uma ampliação do conhecimento factual e material que podemos ter delas, à luz das sucessivas contribuições que devemos às escavações arqueológicas, à descoberta de novos textos e ao aperfeiçoamento de sua decifração, às reconstruções, etc. Isto nos proporciona novos suportes materiais do sentido, poderíamos dizer a carne do sentido. Na esfera da cultura, todavia, não há fronteira absoluta entre a carne e o sentido: a cultura não se edifica a partir de elementos mortos, e o vulgar tijolo, como já dissemos, entre as mãos do construtor, expressa algo através da forma que lhe é própria. Por isso, a descoberta de novos suportes materiais do sentido introduz correções nas concepções do sentido e pode até acarretar uma reestruturação fundamental destas concepções.

Existe uma idéia que tem vida longa, mas que é limitada e, portanto, incorreta. E a idéia segundo a qual, para melhor compreender uma cultura alheia, cumpriria transplantar-se nela e, esquecendo a sua própria cultura, ver o mundo pelos olhos da cultura alheia. E uma idéia que, como disse, é limitada. Que devamos nos implantar numa cultura alheia, contemplar o mundo por seus olhos, concordo! É uma fase indispensável no processo de compreensão de uma cultura. Mas se a compreensão se reduzisse apenas a esta fase, nada mais ofereceria senão uma duplicação da dada cultura, e não comportaria nada novo ou enriquecedor. Uma *compreensão ativa* não renuncia a si mesma, ao seu próprio lugar no tempo, à sua cultura, e nada es-

quece. O importante no ato de compreensão é a *exotopia* do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender. O mesmo não ocorre com o simples *aspecto externo* do homem, que este não pode ver nem pensar em sua totalidade, e não há espelho, nem fotografia que possa ajudá-lo; seu aspecto externo, apenas *o outro* pode captá-lo e compreendê-lo, em virtude de sua exotopia e do fato de ser *outro.*

Na cultura, a exotopia é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de *outra* cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autenticas).

O encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente.

Quanto à minha opinião acerca da evolução posterior de nossa ciência literária, penso que as suas perspectivas são inteiramente favoráveis, uma vez que dispomos de grandes possibilidades. O que nos falta é a audácia científica do pesquisador, sem a qual seria vão acreditar que atingiremos pontos culminantes ou penetraremos nas profundezas.

Apontamentos 1970-1971

– Titulo da edição original: *Apontamentos de 1970-1971.*

– Texto de arquivos, não revisto pelo autor.

Notas preparatórias para uma obra global que não foi realizada; reduzemse às vezes à menção de um título (cf. *Dostoievski e o sentimentalismo,* p. 371); apresentam (na parte final pp. 376-377j o projeto de um prefácio que o autor pretendia executar para uma

371

A ironia penetrou em todas as Línguas modernas (sobretudo no francês); introduziu-se nas palavras e nas formas (sobretudo nas formas sintáticas: a ironia destruiu, por exemplo, a pesada oração enfática do discurso). A ironia insinuou-se em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada, O homem moderno já não proclama, nem declama, fala, e fala com restrições. Os gêneros declamatórios se preservam principalmente nos momentos constitutivos do romance, nos momentos paródicos ou semiparódicos A língua de Puchkin oferece o exemplo desta língua moderna, restritiva, perpassada (em diversos graus) pela ironia.

Os sujeitos falantes dos gêneros declamatórios nobres —sacerdotes, profetas, pregadores, juizes, chefes, patriarcas, etc.- desapareceram da vida. Todos eles foram substituídos pelo escritor, pelo simples escritor, que se tornou herdeiro do estilo deles. O escritor ora os estiliza (assume uma postura de profeta, de pregador, etc.), ora os parodia (em menor ou maior grau). Falta-lhe ainda encontrar seu estilo, o estilo do escritor. Para o aedo, o rapsodo, o trágico (para o sacerdote de Dionisio), e ainda para o poeta da corte, tal problema não existia. Também, a situação lhes era propiciada: celebrações de todos os gêneros, cultos, banquetes. Mesmo a palavra, na época pré-romanesca tinha sua situação: as festividades de tipo carnavalesco. Ao passo que o escritor está privado do estilo e da situação. Realizou-se uma secularização completa da literatura. O romance privado de estilo e de situação não é, em sua essência, um gênero: ele deve imitar (simular) um gênero qualquer meta~artístico: a narrativa de costumes, a carta, o diário, etc.

372

Existe um ângulo específico de sobriedade, simplicidade, democratismo, liberdade, que é próprio de todas as línguas modernas. Pode-se dizer, com certas reservas, que todas as línguas modernas (sobretudo o francês) são oriundas dos gêneros populares e profanadores. Todas elas se determinaram ao longo de um processo lento e complexo de expulsão da palavra sacralizada do outro, e, de um modo mais geral, da palavra sacralizada e dotada de autoridade, infalível, incontestável, irrevogável. A palavra que, protegida em suas fronteiras sagradas, intransponíveis, é inerte, com possibilidades limitadas de contato e de combinação. Palavra que refreia e congela o pensamento. Palavra que exige a reiteração piedosa e não o desenvolvimento, a retificação, o complemento. Palavra exilada do diálogo. Só pode ser citada dentro do conjunto das réplicas, sem poder atingir a qualidade de réplica, em pé de igualdade com as outras réplicas. Tal palavra foi semeada em toda parte, limitando, orientando, refreando o pensamento e a experiência viva. Foi no processo de luta contra esta palavra, no processo de exclusão desta palavra (com o auxilio dos anticorpos populares) que se formaram as línguas modernas. Fronteiras da palavra do outro. Vestígios presentes na estrutura sintática.

Natureza da palavra sacralizada (que tem autoridade). A especificidade de seu comportamento no contexto da comunicação verbal e no contexto dos gêneros folclóricos (orais) e literários (sua inércia, sua não-dialogicidade, suas propriedades limitadas de combinação em geral, e, em particular, de associação às palavras profanas — não sacralizadas) não compete a uma definição lingüística; esta especificidade é de ordem metalingüística. A metalingüística se interessa pelas diversas formas e graus de *alteridade* da palavra do outro e pelas diversas modalidades do comportamento que lhe é reservado (estilização, paródia, polêmica, etc.). Os diferentes meios empregados para sua exclusão da existência verbal. Todos esses fenômenos e processos (entre os quais figura igualmente o processo secular de exclusão da palavra do outro sacralizada), encontram seu reflexo (seu sedimento) nos aspectos lingüísticos da língua, em particular na estrutura sintática e léxico-

semântica das línguas modernas. A estilística deve encontrar sua própria aplicação no estudo metalingüístico dos grandes acontecimentos (dos acontecimentos seculares) da existência verbal dos povos. *Ti-*

373

pos de palavras conforme as mudanças, de acordo com a cultura e a época (por exemplo, nomes e sobrenomes, etc.).

O silêncio e o som. Percepção do som (contra o fundo do silêncio). O *silêncio* e o *mutismo* (a ausência do som). A pausa e o início da palavra. A ruptura do silêncio pelo som é de natureza fisiológica e mecânica (condição da percepção), ao passo que a ruptura do mutismo pela palavra se relaciona com a pessoa e com o pensamento: é um mundo totalmente diferente. No silêncio, nada soa (não há algo que soe); no mutismo, ninguém fala (não há ninguém que fale). O mutismo só é possível no mundo humano (e possível somente para o homem). O silêncio e o mutismo são, claro, inteiramente relativos.

Condições que presidem à percepção do som, à compreensão-reconhecimento de um signo. Condições da compreensão pensada da palavra.

Mutismo, som pensado (a palavra), pausa, são estes os constituintes de uma logosfera específica, de uma estrutura *una* e *contínua*, de uma totalidade aberta e que não pode ser fechada.

A compreensão-reconhecimento das unidades reproduzíveis do discurso (ou da língua), e a compreensão-pensamento do enunciado irreproduzível. Cada unidade do discurso é percebida em dois planos: o plano da reprodutibilidade da língua e o plano da irreprodutibilidade do enunciado. Através do enunciado, a língua participa da irreprodutibilidade histórica e da totalidade aberta da logosfera.

A palavra como meio (na língua), e a palavra como algo pensado. A palavra pensante pertence ao domínio das finalidades. A palavra enquanto última e suprema finalidade.

Cronotopicidade do pensamento do artista (em particular na arte antiga). Um ponto de vista é cronotópico, ou seja, inclui tanto o momento espacial como o temporal. Nisso se vincula diretamente ao ponto de vista dos valores (hierarquizado)— a relação com o acima e o abaixo. Cronotopo do acontecimento representado, cronotopo do narrador e cronotopo do autor (da última instância). Espaço real e espaço ideal nas artes plásticas. A pintura de cavalete situa-se fora do espaço construído (hierarquicamente), fica no ar.

374

O tom único é inaceitável (o sério). Cultura da multiplicidade de tons. As esferas do tom sério. A ironia como forma de mutismo. A ironia (e o riso) servindo para superar situações, elevar-se acima delas. Apenas as culturas dogmáticas e autoritárias são unilateralmente sérias. A violência não conhece o riso. Análise da personagem séria (o medo ou o sobreaviso). Análise da personagem risonha. Lugar do patético. Passagem do patético para o piegas. A entonação de sobreaviso anônimo no tom do locutor de rádio que transmite uma informação grave. A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso eleva-se acima delas. O riso não entrava o homem, libera-o.

Caráter social, coral, do riso, sua aspiração à comunidade, ao universal. As portas do riso estão abertas a todos. A irritação, a cólera, a indignação são sentimentos unilaterais:excluem aquele contra quem a cólera está dirigida, provocam a cólera como resposta; eles separam. O riso só pode unir, não pode separar. O riso sabe associar-se às profundas emoções íntimas (Sterne, Jean Paul, e outros). O riso e a festa. A cultura do dia comum. O riso e o domínio das finalidades. Tudo o que é autenticamente grande deve comportar um elemento de riso, caso contrário fica ameaçador, aterrorizante ou grandiloqüente e, em qualquer caso, limitado. O riso levanta as barreiras, abre o caminho.

O riso alegre, aberto, festivo. O riso fechado, puramente negativo da sátira. Não é um riso risonho. O riso de Gogol éalegre. O riso e a liberdade. O riso e a igualdade. O riso pro-

porciona a aproximação e a familiaridade. O riso, a festa, estes não se implantam. A festa é sempre original ou sem origem.

Numa cultura com multiplicidade de tons, mesmo o tom sério adquire uma ressonância diferente: beneficia-se dos reflexos próprios do tom do riso, perde sua exclusividade e sua preponderância, completa-se com a tonalidade do riso.

Estudar a cultura (ou uma de suas áreas) no nível do sistema e no nível superior da unidade orgânica: uma unidade aberta, em evolução, não determinada nem predeterminada, capaz de se perder ou de se renovar, transcendendo a si mesma (ultrapassando seus próprios limites). Ao compreender a multiplicidade de tons de *Eugênio Oneguin* (cf. Lotman) como uma

375

transcodificaçào perde-se o seu aspecto essencial, ou seja, seu aspecto *dialógico,* e transforma-se o diálogo dos estilos numa mera coexistência de variantes de uma única e mesma coisa. O que há por trás do estilo é o ponto de vista total de uma individualidade total. O código pressupõe uma espécie de conteúdo já pronto e a concretização de uma escolha entre códigos *dados.*

O enunciado (a produção verbal), enquanto *todo,* instala-se numa esfera inteiramente nova da comunicação verbal (como unidade dessa nova esfera) e não se presta a uma descrição e a uma definição feita mediante métodos da lingüística e, de um modo mais geral, da semiótica. Ë uma esfera regida por leis particulares, e seu estudo requer uma metodologia particular, a bem dizer, uma ciência particular (uma disciplina científica). O enunciado concebido como um todo não é definível em termos lingüisticos (ou semióticos). A noção de “texto” não corresponde *à* essência do *todo* do enunciado.

Não pode haver enunciado isolado. Um enunciado sempre pressupõe enunciados que o precederam e que lhe sucederão; ele nunca é o primeiro, nem o último; é apenas o elo de uma cadeia e não pode ser estudado fora dessa cadeia. Existe entre os enunciados uma relação impossível de definir por termos de categorias mecânicas ou lingüísticas. Esta relação não tem analogia.

Podem-se abstrair aspectos transtextuais, mas não outros textos ligados a um dado texto na cadeia da comunicação verbal. Associatividade interna. Encontro de duas consciências no processo de compreensão e de análise de um enunciado. Personalização da relação entre os enunciados. Definição do enunciado e de suas fronteiras.

Segunda consciência e metalinguagem. A metalinguagem não é simplesmente um código: sempre há um comportamento dialógico para com a língua descrita e analisada. Postura do experimentador e do observador na teoria dos quanta. A presença dessa postura ativa modifica toda a situação e, por conseguinte, os resultados da experimentação. O acontecimento que tem um observador, seja ele distante, oculto e passivo, é um acontecimento totalmente diferente (cf. o “visitante misterioso” de Zossima). Problema da segunda consciência nas ciências humanas. As perguntas (de uma pesquisa) que modificam a consciência das pessoas interrogadas.

376

Inesgotabilidade da segunda consciência, isto é, da consciência do sujeito que compreende e responde: neste há um potencial infinito de respostas, de línguas, de códigos. Uma infinidade ante uma infinidade.

Primeiro uma delimitação conciliadora, depois a cooperação. Em vez de ratificar a descoberta (positiva) da relatividade (da verdade parcial) da própria posição e do próprio ponto de vista, tende-se para a refutação absoluta e para o aniquilamento do adversário, para *o* aniquilamento total do ponto de vista do outro — é nisso que se gasta toda a energia.

Não há uma orientação científica (a não ser que seja charlatanismo) [il...] que se preserve em sua forma primitiva, inalterada. Nas ciências, não houve uma época em que existisse uma mesma e única orientação (uma orientação predominante, quase sempre

existe). Não é uma questão de ecletismo: a fusão de todas as orientações numa única e mesma orientação seria fatal à ciência (se a ciência fosse mortal). Não há mal algum em que as delimitações sejam muito marcadas, mas devem ser conciliadoras. Sem brigas na demarcação. A cooperação. O reconhecimento das zonas fronteiriças (é nelas que costumam aparecer as novas orientações e disciplinas).

Juiz e testemunha. Com o aparecimento da consciência. no mundo (na existência), e talvez já com o aparecimento da vida biológica (quiçá, não só o animal, mas também a árvore e a erva julguem e testemunhem), o mundo (a existência) se modifica radicalmente. A pedra permanece pedra, o sol permanece sol, mas o acontecimento da existência em seu todo (inacabável) torna-se inteiramente diferente, pois sobe ao palco da existência terrena, pela primeira vez, a personagem principal, nova: o juiz e testemunha. E o sol, mesmo permanecendo fisicamente o mesmo, tornou-se outro, porque tinha consciência de ser juiz e testemunha. Deixou de ser pura e simplesmente, e passou a *ser em si* e *para* si (aqui aparecem pela primeira vez estas categorias), e *para o outro*, porque se achou refratado na consciência do outro (o juiz e testemunha); com isso, transformou-se em sua essência, enriquecido, transfigurado. (Não se trata de uma “hipostasia”).

Não se deve entender isso da seguinte maneira: a existên-

377

cia (a natureza) começou a ter consciência de si mesma através do homem, a captar seu próprio reflexo. Neste caso, a existência teria ficado a sós consigo mesma, simplesmente duplicaria a si mesma (teria ficado *solitária,* assim como era o mundo antes do aparecimento da consciência — juiz e testemunha). Não, apareceu algo absolutamente novo, apareceu a *sobre-existência.* Nessa sobre-existência, já não resta um pingo de existência, mas é toda a existência que vive nela e para ela.

Encontramos sua analogia na consciência que o homem adquire de si mesmo. Haverá coincidência entre o *sujeito* que tem consciência e o objeto tomado em consciência? Em outras palavras, o homem fica a sós consigo mesmo, isto é, solitário? Não será nesse ponto que se modifica radicalmente todo o acontecimento existencial para o homem? É efetivamente o que ocorre. Aqui surge algo absolutamente novo: um sobre-homem, um sobre-eu, ou seja, um juiz e testemunha de *todo* homem (de todo *eu)* e, por conseguinte, não mais um homem, um *eu,* e sim *o outro.* Minha própria refração no outro empírico pelo qual tenho de passar para desembocar no *eu-para-mim* (poderá ser solitário este *eu-para-mim?).* A absoluta liberdade desse *eu.* Mas esta liberdade não pode modificar a existência em sua materialidade (poderia, aliás, desejá-lo?), só pode modificar o *sentido* da existência (reconhecê-la, dar-lhe sua razão de ser, etc.). É a liberdade do juiz e testemunha. Ela expressa-se na *palavra.* A verdade, o direito seguramente não são propriedades da existência como tal, mas somente da existência conhecida e verbalizada.

Problema da liberdade relativa, ou seja, de uma liberdade que se exerce na existência e modifica seus componentes sem tocar em seu sentido. Tal liberdade modifica a existência em sua materialidade e pode tornar-se violência por ter-se separado do sentido e tornado força material bruta. A criação sempre se relaciona com a modificação do sentido e não pode tornar-se força material bruta.

Ainda que a *testemunha* possa ver e conhecer apenas uma fração ínfima da existência, mesmo assim toda a existência que ela não pôde ter visto ou conhecido tem sua qualidade (seu sentido) modificada, tornando-se existência não-conhecida e não-vista e deixando de ser a existência tal como era sem sua relação com a testemunha.

378

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo. Elementos de infantilismo

na autoconsciência (“Será que mamãe gostaria de mim assim...”) às vezes persistem até os nossos últimos dias (a percepção e a representação de si, do próprio corpo, do próprio rosto, do seu passado, num tom enternecido). Assim como o corpo se forma originalmente dentro do seio (do corpo) materno, a consciência do homem desperta envolta na consciência do outro. E mais tarde que o indivíduo começa a reduzir seu eu a palavras e a categorias neutras, a definir-se enquanto homem, independentemente da relação do *eu* com o *outro.*

Três tipos de relações.

1. Relações entre os objetos: entre coisas, entre fenômenos físicos, químicos, relações causais, relações matemáticas, lógicas, lingüísticas, etc.

2. Relações entre o sujeito e o objeto.

3. Relações entre os sujeitos, que são relações individualizadas, personalizadas: relações dialógicas entre os enunciados, relações éticas, etc. Estas relações abarcam todo tipo de relações personalizadas de sentido (semânticas). Relações entre as consciências, entre as verdades — influência mútua, aprendizagem, amor, ódio, mentira, amizade, respeito, admiração, confiança, desconfiança, etc.

Porém, se essas relações são despersonalizadas (como as relações entre os enunciados e os estilos, numa abordagem lingüística, ou outra), tornam a passar ao primeiro tipo. Por outro lado, é possível uma personalização de muitas relações entre os objetos e sua transição ao terceiro tipo. Reificação e personalização.

Definição do sujeito (pessoa) em suas relações entre os sujeitos: seu caráter concreto (nome), sua totalidade, sua responsabilidade, etc., seu caráter inesgotável, inconcluso, aberto.

Passagem de um tipo de relação para o outro e confusão deles. Por exemplo, o critico discute com o autor e com o he-

rói e ao mesmo tempo explica este último como algo determinado causalmente por inteiro (social, psicológica e biologicamente). Os dois pontos de vista se justificam, mas dentro de seus respectivos limites, metodologicamente circunscritos e com a condição de não serem confundidos. Não se pode proibir o médico de trabalhar com cadáveres com o pretexto de que deve tratar dos vivos e não dos mortos. A análise necrosante se justifica inteiramente dentro de seus próprios limites. Quanto mais o homem compreende que é determinado (reificado), mais perto está de compreender também, e de realizar, a sua verdadeira liberdade.

Petchorin, com toda sua complexidade e contradições, em comparação com Stavroguin, aparece como um ser íntegro e ingênuo. Não provou da árvore do conhecimento. Nenhum herói da literatura russa, antes de Dostoievski, provara da árvore do bem e do mal. E por isso que, no âmbito da literatura romanesca, a poesia, ingênua e íntegra, o lirismo, a paisagem poética eram possíveis. Os heróis (antes de Dostoievski) ainda tinham acesso a parcelas de paraíso terrestre, do qual os heróis de Dostoievski foram expulsos de uma vez por todas.

Estreiteza dos horizontes históricos de nossa ciência literária. Encerram-se na época mais próxima. Incerteza (metodológica) mesmo na definição da categoria de época. Explica-se um fenômeno a partir de sua contemporaneidade e de seu passado imediato (dentro dos limites da “época”). No primeiríssimo plano, fica o já pronto e o acabado. Mesmo na Antigüidade, valoriza-se o pronto e o acabado, e não a germinação e a evolução. Não se estudam os germes pré-literários da literatura (na língua e no rito). Compreensão estrita (“especializante”) da especificidade. O possível e o necessário. É pouco provável que se possa invocar a *necessidade* nas ciências humanas. Nelas a ciência quase que só pode esperar descobrir as *possibilidades* e a realização de uma delas. Reprodutibilidade e irreprodutibilidade.

As opiniões de Vernadski sobre a lenta elaboração histórica das categorias

fundamentais (não só nas ciências, mas também nas artes). A literatura, em sua etapa histórica, desembocou no já estabelecido: tudo estava pronto — as línguas, as for-

380

mas fundamentais da visão e do pensamento. Ora, estas formas continuam a evoluir, se bem que lentamente (dentro dos limites de uma época, é quase impossível seguir-lhe as pegadas). O vínculo entre o estudo da literatura e o da cultura (cultura entendida não como uma soma de fenômenos, mas como um conjunto). É nisto que consiste a força de Veselovski (na semiótica). A literatura constitui uma parte inalienável do conjunto cultural e não pode ser estudada fora do contexto total da cultura. É impossível separá-la do resto da cultura e vinculá-la diretamente (por cima da cultura) a fatores sócio-econômicos e outros. Estes fatores influem na cultura em seu conjunto, e só através dela, e junto com ela, é que influem na literatura. A vida literária é parte integrante da vida cultural.

No mundo infinito da literatura, a ciência (e a consciência cultural) do século XIX isolou um mundo muito pequeno, que nós estreitamos ainda mais. O Oriente quase não está representado nele. O mundo da cultura e da literatura é, em sua essência, tão ilimitado como o universo. Não estamos falando de sua amplidão geográfica (nisto, é limitado), mas de suas profundidades de sentido que são tão insondáveis como as da matéria. Infinita diversidade da ideação, das imagens, das combinações figurativas do sentido, dos materiais e da idéia que fazemos deles, etc. Estreitamos terrivelmente tudo isso com nossa seleção e com a modernização do que foi selecionado. Empobrecemos o passado sem nos enriquecer. Estamos sufocando, prisioneiros de idéias tacanhas e uniformizadas.

As grandes artérias da evolução literária que prepararam o advento deste ou daquele escritor, desta ou daquela tendência, no correr dos vários séculos (e entre vários povos).

O que conhecemos é o escritor, sua visão do mundo e sua contemporaneidade. *Eugênio Oneguin* foi escrito ao longo de sete anos. Está certo. Contudo, o que o havia preparado e tornado possível foram os séculos (e talvez mesmo os milênios). Grandes fatos marcantes da realidade literária estão longe de ser avaliados em seu justo valor, dentre eles o gênero.

Problema do tom na literatura (o riso e as lágrimas). Problema da tipologia (a unidade orgânica dos motivos e das imagens). *Problema do realismo sentimental (diferentemente do romantismo sentimental; Veselovski).* Importância das lágrimas

381

e do desgosto numa visão do mundo. O aspecto lacrimoso do mundo. A comiseração. Descoberta deste aspecto em Shakespeare (sua combinação de motivos). *Os espirituais. Sterne.* O culto da fraqueza, da impotência, da bondade, etc. — o animal, a criança, a mulher fraca, o imbecil e o idiota, a florzinha, tudo quanto é pequeno, e assim por diante. A visão do mundo naturalista: pragmatismo, utilitarismo, positivismo, compõem o cinzento da seriedade monocromática. Empobrecimento dos tons na literatura mundial. Nietzsche combatendo a comiseração. Culto da força e do triunfo. A comiseração rebaixa o homem, etc. A verdade não pode triunfar e vencer. Elementos de sentimentalismo em Romain Rolland. As lágrimas (do mesmo modo que o riso) como situação extrema (quando a ação prática é impossível). As lágrimas são antioficiais (o sentimento também). O otimismo oficial. A bravata. Os matizes burgueses do sentimentalismo. A fraqueza, a tolice, a trivialidade intelectuais (Emma Bovary e a compaixão que inspira — os animais). Degenerescência no maneirismo. O sentimentalismo nas formas líricas e nas partes líricas do romance. Elementos de sentimentalismo no melodrama. O idílio sentimental. Gogol e o sentimentalismo. Turgueniev. Grigorovitch. O cotidiano sentimental. Apologia sentimental da vida familiar. Sentimentalidade da romança. Compaixão, piedade, enternecimento. A nota falsa. O verdugo sentimental. Complexas associações entre o carnavalesco e o sentimentalismo (Sterne, Jean Paul e outros). Os aspectos da vida e do homem que só podem ser pensados e fundamentados sob uma luz sentimental. O sentimental não pode ser universal e cósmico. Estreita o mundo, deixa-o pequeno e isola-o. Patético do pequeno e do

particular. Natureza confinada do sentimentalismo. Alphonse Daudet. O tema do "funcionário subalterno" na literatura russa. Recusa de abarcar a história em sua amplitude espácio-temporal. Retração ao micromundo das emoções singelas do homem. A viagem sem viagem (Sterne). Reação ao heroísmo neoclássico e ao racionalismo do Iluminismo. O culto dos sentimentos. Reação ao realismo crítico em seus grandes escopos. Rousseau e o wertherismo na literatura russa.

A tendência errônea que leva a resumir tudo a uma só consciência, apenas à dissolução nesta da consciência do outro (ob

382

jeto do ato de compreensão). As vantagens do princípio de exotopia (espacial, temporal, nacional). Não se deve entender a compreensão em termos de identificação e de colocação de si mesmo no lugar ocupado pelo outro (perda do próprio lugar). *Isto é necessário apenas nos momentos periféricos da compreensão.* Não se deve entender a compreensão em termos de tradução de uma língua pertencente ao outro para a pessoal.

Compreender o texto como o compreendia o próprio autor. Mas a compreensão pode e deve ser superior à dele. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos. A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos. A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. Co-criatividade do compreendente.

Compreensão e juízo de valor. Compreender sem julgar é impossível. As duas operações são inseparáveis: são simultâneas e constituem um ato total. A pessoa aproxima-se da obra com uma visão do mundo já formada, a partir de um dado ponto de vista. Esta situação em certa medida determina o juízo sobre a obra, mas nem por isso permanece inalterada: ela é submetida à ação da obra que sempre introduz algo novo. Somente nos casos de inércia dogmática é que nada de novo é revelado pela obra (o dogmático atém-se ao que já conhecia, não pode enriquecer-se). Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos.

O *encontro* com o que é grande, concebido como encontro com o que determina, obriga, envolve, é o momento supremo da compreensão.

Encontro e comunicação em K. Jaspers.

A concordância/discordância ativa (se não for predeterminada de modo dogmático) estimula e aprofunda a compreensão, dá à palavra alheia maior firmeza e autonomia, exclui uma dissolução e uma confusão mútuas. Separação clara entre duas consciências, contraposição e correlação delas.

383

Compreensão dos elementos reproduzíveis e do todo irreproduzível. Reconhecer e encontrar o novo, o desconhecido. Os dois aspectos (reconhecimento do reproduzível e descoberta do irreproduzível) devem fundir-se indissoluvelmente no ato vivo da compreensão: com efeito, a irreprodutibilidade de um todo se reflete também em cada um dos elementos reproduzíveis que participam do todo (cada elemento seu é, por assim dizer, reproduzivelmente irreproduzível). Quando se tende exclusivamente a reconhecer, quando se busca unicamente o conhecido (o que já ocorreu), impede-se a revelação do novo (daquilo que constitui o essencial, o conjunto irreproduzivel). As modalidades de explicação e de interpretação se reduzem com muita freqüência à revelação do reproduzível, ao reconhecimento do já conhecido, ao passo que o novo, se porventura é entrevisto, sempre será apenas de uma forma abstrata e empobrecida que, claro, elimina totalmente a

personalidade individual do criador (locutor). O reproduzível e o reconhecido se dissolvem e se assimilam completamente na consciência receptora, que só sabe ver e compreender na consciência do outro sua própria consciência e não se enriquece com nada. No outro, reconhece apenas a si mesma.

Por *palavra do outro* (enunciado, produção verbal) entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, pronunciada ou escrita em minha língua (minha língua materna), ou em qualquer outra língua, ou seja: qualquer outra palavra que não seja a minha. Nesse sentido, todas as palavras (os enunciados, as produções verbais, assim como a literatura), com a exceção de minhas próprias palavras, são palavras do outro. Vivo no universo das palavras do outro. E toda a minha vida consiste em conduzir-me nesse universo, em reagir às palavras do outro (as reações podem variar infinitamente), a começar pela minha assimilação delas (durante o andamento do processo do domínio original da fala), para terminar pela assimilação das riquezas da cultura humana (verbal ou outra). A palavra do outro impõe ao homem a tarefa de compreender esta palavra (tarefa esta que não existe quando se trata da palavra própria, ou então existe numa acepção muito diferente). Essa redistribuição de tudo o que está expresso na palavra, e que dota cada ser humano do pequeno mundo constituído de suas palavras

pessoais (percebidas como pessoais), representa o fato primário da consciência humana e da vida humana que, como tudo que é primário e evidente, até agora foi pouco estudado (pouco conscientizado), ou, pelo menos, não se conscientizou a enorme importância desse principio. Enorme importância desses fatos para a pessoa, para o *eu* do homem (em sua irreprodutibilidade). A complexa relação com a palavra do outro, em todas as esferas da cultura e da atividade, impregna toda a vida do homem. Apesar disso, a palavra encarada pelo ângulo dessa relação, e o *eu* do locutor, posto nesta mesma relação, nunca foram estudados.

As palavras se dividem, para cada um de nós, em palavras pessoais e palavras do outro, mas as fronteiras entre essas categorias podem ser flutuantes, sendo nas fronteiras que se trava o duro combate dialógico. Mas é um fato que se esquece, ao estudar a língua e as diferentes áreas da criação ideológica, pois existe a abstrata *posição do terceiro* que é identificada com a "posição objetiva" como tal, com o "conhecimento científico". A posição do terceiro é inteiramente justificada quando o indivíduo pode pôr-se no lugar de outro indivíduo, quando os indivíduos são absolutamente intercambiáveis, o que é possível e justificado somente nos casos em que se busca uma solução para problemas que não requerem a pessoa em sua totalidade e irreprodutibilidade, ou seja, quando o homem se especializa, expressando apenas uma parte separada de seu todo, de sua pessoa, quando seu *eu* é substituído pela sua qualidade de "engenheiro", de "físico", etc.

Esta substituição do homem pelo homem, esta abstração do *eu* e do *tu*, é possível (embora seja provavelmente possível só até certo ponto) no campo do conhecimento científico abstrato, do pensamento abstrato. Na vida, concebida como objeto do pensamento (abstrato), existe o homem em geral, existe o terceiro, porém na vivência viva da vida só há: *eu, tu, ele.* É somente nessa vivência que se revelam realidades primárias tais como *minha palavra* e a *palavra do outro*, e, em geral, as realidades primárias que ainda não se prestam ao conhecimento (à abstração generalizante) e que por isso escapam à sua atenção.

O complexo acontecimento do encontro e da interação com a palavra do outro foi totalmente ignorado pelas ciências hu-O complexo acontecimento do encontro e da interação com a palavra do outro foi totalmente ignorado pelas ciências hu-

manas relacionadas com ele (e em particular pela ciência da literatura). As ciências que versam sobre o espírito têm por objeto não um, mas dois "espíritos" (o analis*ante* e o analis*ado*, que não devem fundir-se num único espírito). Seu verdadeiro objeto é a inter-

relação e a interação dos "espíritos".

As tentativas de compreender a interação com a palavra do outro, mediante uma abordagem psicanalítica e o "inconsciente coletivo". O que os psicólogos descobrem (sobretudo os psiquiatras) não é o que se teria conservado no inconsciente (ainda que coletivo), mas o que já sucedeu, que se fixou na memória das línguas, dos gêneros, dos ritos, e, através deles, penetrou na fala e nos sonhos (que são contados, conscientemente rememorados) do homem, ser humano dotado de uma determinada constituição física e que se encontra num determinado estado. Papel da psicologia e da chamada psicologia da cultura.

Numa primeira etapa, o problema consiste em compreender a obra como o próprio autor a compreendia, dentro dos limites da compreensão que lhe era própria. Cumprir essa tarefa é difícil e requer em geral a utilização de um material considerável.

Numa segunda etapa, o problema consiste em tirar partido da exotopia temporal e cultural: incluir a obra no nosso contexto (alheio ao autor).

A primeira etapa é a compreensão (aqui há dois problemas), a segunda etapa é o estudo cientifico (descrição cientifica, generalização, localização histórica).

Diferença entre as ciências humanas e as ciências naturais. Recusar a idéia de uma fronteira intransponível. O procedimento de contraposição (Dilthey, Rickert) foi desmentido pela evolução posterior das ciências humanas. A introdução de métodos matemáticos e outros é um processo irreversível, porém, simultaneamente, desenvolvem-se — e devem desenvolver-se —métodos específicos e, de uma maneira geral, a especificação (por exemplo, a abordagem axiológica). Distinção rigorosa entre a compreensão e o estudo científico.

A pseudociência baseada numa troca não vivida, ou seja, na ausência do dado primário do objeto autêntico. Graus de perfeição desse dado (de uma vivência autêntica na arte). Nos graus inferiores, a análise científica terá necessariamente um caráter superficial, até mesmo falso.

A palavra do outro deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro *eu).*

Sincronia da vivência da obra de arte e de seu estudo científico. Não se podem dissociar essas operações, que passam, contudo, por diferentes fases e graus que nem sempre são sincrônicos.

Chamo sentido ao que é *resposta* a uma pergunta. O que não responde a nenhuma pergunta carece de sentido.

É possível compreender não só a individualidade única e irreproduzível, mas também o princípio de uma causalidade individualizada.

O sentido assimilável a uma resposta. O sentido sempre responde a uma pergunta. O que não responde a nada parece-nos insensato, separa-se do diálogo. Sentido e significação. A significação é separada do diálogo, mas separada deliberadamente, suprimida convencionalmente do diálogo. Ela contém um potencial de sentido.

Universalismo do sentido, que abarca os mundos e os tempos.

O sentido é potencialmente infinito, mas só se atualiza no contato com outro sentido (o sentido do outro), mesmo que seja apenas no contato com uma pergunta no discurso interior do compreend*ente*. Ele deve sempre entrar em contato com outro sentido para revelar os novos momentos de sua infinidade (assim como a palavra revela suas significações somente num contexto). O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um "sentido em si". O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente. O sentido não existe sozinho (solitário) Por isso não pode haver um sentido primeiro ou último, pois o sentido se situa

sempre entre os sentidos, elo na cadeia do sentido que é a única suscetível, em seu todo, de ser uma realidade. Na vida histórica, essa cadeia cresce infinitamente; é por essa razão que cada um dos seus elos se renova sempre; a bem dizer, renasce outra vez.

387

Sistema impessoal das ciências (e do conhecimento em geral) e a totalidade orgânica da consciência (ou da individualidade).

Problema do locutor (do homem, do sujeito falante, do autor de enunciados, etc.). A lingüística só conhece o sistema da língua e do texto, enquanto cada enunciado, mesmo a fórmula estereotipada de cumprimento, possui uma forma determinada de autor (e de destinatário).

Notas sobre a antropologia filosófica.

Minha própria imagem de mim. Quais são as características da representação que se tem de si mesmo, do todo do seu *eu?* Em que consiste a diferença fundamental entre essa representação e a representação do *outro?* A imagem do *eu,* ou a idéia, a percepção, a sensação que se tem da existência desta imagem. Quais são seus componentes (como figuram nela, por exemplo, a representação de meu próprio corpo, de minha aparência, de meu passado, etc.)? O que entendo por *eu,* em minha fala, em minha vivência: "Eu vivo", "Eu morrerei", etc. ("Eu sou", "Eu não serei mais", "Eu não fui")? O *eu-para-mim,* o *eu-para-o-outro, o-outro-para-mim.* O que em mim me é dado de modo imediato, e o que me é dado através do outro. O mínimo e o máximo — a autopercepção primitiva e a auto-consciência complexa. Mas o máximo apenas desenvolve o que já estava latente no mínimo. Evolução histórica da autoconsciência, que está vinculada à evolução dos meios de expressão pelo signo (principalmente a língua). A história da autobiografia (G. Misch). Componentes heterogêneos da minha imagem. O homem em frente do espelho. O *não-eu* em mim, ou seja, a existência em mim, a presença em mim do maior do que eu. Até que ponto é possível a união entre o *eu* e o *outro* numa imagem neutra do homem? Entre os sentimentos, os que só são possíveis para com o outro (o amor por exemplo) e os que só são possíveis para consigo mesmo (o amor-próprio, a abnegação, etc.). Minhas fronteiras temporais e espaciais não me são dadas, ao passo que o outro me é dado por inteiro nesse espaço. O universo espacial — eu penetro nele, ao passo que o outro sempre se encontra nele. A distinção entre o espaço e o tempo do meu *eu* e a espácio-temporalidade do *outro* está

388

registrada na sensação vivida, mas o pensamento abstrato a apaga. O pensamento cria um mundo comum a todos os homens, independentemente de uma relação com o *eu* e *o outro.* Na sensação primitiva e natural de *si,* o *eu* e *o outro* se confundem. Ainda não existe egoísmo nem altruísmo.

O *eu* se esconde no *outro,* nos *outros,* quer ser o outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, rejeitar o fardo do *eu* único no mundo (o *eu-para-mim).*

A semiótica se ocupa principalmente de assegurar a comunicação de uma mensagem já concluída, mediante um código já concluído. Ora, no discurso vivo, a mensagem se cria pela primeira vez no processo de comunicação e, na realidade, não há código. Problema da mudança de código no discurso interior (Jidkin).

Diálogo e dialética. No diálogo, tiram-se-lhe as vozes (separação das vozes), a entonação (emotivo-personalizada), as palavras vivas e as réplicas, extraem-se dele noções abstratas e raciocínios. Põe-se tudo numa consciência abstrata e obtém-se a dialética.

Contexto e código. O contexto é, potencialmente, inacabável, o código deve ser

acabado. O código não passa de um recurso técnico da informação, não tem valor operatório e criador na aquisição de conhecimentos. O código é o contexto deliberadamente estabelecido, necrosado.

Em busca de sua própria voz (da sua voz de autor). Encarnar-se, fazer-se mais determinado, menor, mais limitado, mais imbecil. Não ficar na tangente, mergulhar na vida, tornar-se um homem entre os outros. Rejeitar as restrições, rejeitar a ironia. Também Gogol, em busca da palavra séria, do terreno sério: convencer (instruir), e, por conseguinte, ficar por sua vez convencido. A ingenuidade de Gogol, sua extrema inexperiência no *sério;* é por isso que lhe parece ter de superar o riso. A salvação e a transfiguração do herói cômico. O direito à palavra séria. Não pode haver palavra separada do locutor, da situação deste e da sua relação com o ouvinte, separada da situação que os liga (palavra do chefe, do sacerdote, etc.). Pa-

389

lavra do homem em sua vida privada. O poeta. O prosador. O “escritor”. Simular o profeta, o chefe, o mestre, o juiz, o promotor (a acusação), o advogado (a defesa). O cidadão. O jornalista. Materialidade pura da palavra científica.

A busca de Dostoievski. O jornalista. O *Diário de um escritor.* A participação. Palavra do povo. Palavra do inocente-iluminado (Lebiadkin, Mychkin). Palavra do monge, do eremita profeta, do errante (Makar). Há o justo, o iniciado, o santo. “E o eremita em sua escura cela” (Puchkin). Dimitri, o czaréviche assassinado. Pequena lágrima do menino torturado. Há muito em Puchkin (ainda por descobrir). A palavra concebida como pessoal. Cristo concebido como a verdade. E a ele que interrogo. Compreensão profunda da natureza pessoal da palavra. O discurso de Dostoievski sobre Puchkin. Palavra de qualquer um dirigindo-se a qualquer outro. A redução da distância entre a língua escrita e a língua falada acentua o problema da palavra do autor. Uma argumentação puramente material e científica, na literatura, só pode ser paródica, num grau maior ou menor. Os gêneros literários na literatura da Rússia antiga (hagiografjas, sermões, etc.), e, de um modo mais geral, os gêneros literários da Idade Média. A verdade não proferida em Dostoievski (o beijo de Cristo). Problema do mutismo. A ironia como substituto de um tipo especial de mutismo. A palavra apartada da vida: a do idiota, do inocente-iluminado, do louco, da criança, do agonizante, e, em parte, a da mulher. O delírio, o sonho, a iluminação (a inspiração), a inconsciência, o alogismo, o involuntário, a epilepsia, etc.

O problema da imagem do autor. O autor *primário* (não criado) e o autor *secundário* (a imagem do autor criada pelo autor primário). O autor primário é: *natura non creata quae creat.* O autor secundário *é: natura creata quae creat.* A imagem do herói é: *natura creata quae non creat.* O autor primário não pode ser uma imagem: escapa a qualquer representação figurativa. Quando tentamos imaginar figurativamente o autor primário, somos nós mesmos que construímos sua imagem, *ou seja, tornamo-nos autores primários dessa imagem.* Aquele que cria a imagem (o autor primário) não pode entrar na imagem criada por ele mesmo. A palavra do autor primário não pode ser uma palavra *própria* dele, pois esta palavra exige ser esclarecida por algo superior, impessoal (por uma ar-

390

gumentação científica, uma experimentação, dados objetivos, a inspiração, a iluminação, o poder, etc.). O autor primário, quando se manifesta por *sua palavra direta,* não pode simplesmente ser escritor: em seu próprio nome, o escritor não pode dizer nada (o escritor se transforma em publicista, moralista, cientista, etc.). E por isso que o autor primário fica *mudo,* o que pode ocorrer em diferentes formas de expressão: redução ao riso (ironia), à parábola, etc.

O problema do escritor e da sua postura de escritor primário foi colocado com muitíssima acuidade no século XVIII (em relação ao declínio das instâncias autoritárias e das formas autoritárias, e também à rejeição das formas autoritárias da linguagem).

A forma da narração simples, impessoal, feita numa língua escrita, embora próxima da língua falada. Este tipo de narração não mantém o herói nem o leitor médio a distância. A paráfrase do romance na carta ao editor; a paráfrase do desígnio. Não se trata de uma máscara, mas da personagem comum encarnando o homem comum (a personagem do autor primário não pode ser o homem comum). E a própria existência que fala pela boca do escritor (Heidegger).

Na pintura, o artista às vezes representa a si mesmo (normalmente num canto do quadro). Auto-retrato. O artista representa a si mesmo, na qualidade de personagem comum e não na qualidade de artista, autor do quadro.

A busca da palavra pessoal é, na verdade, uma busca da palavra não pessoal, da palavra maior que a própria pessoa; é um desejo de fugir das suas próprias palavras, mediante as quais não se pode dizer nada substancial. Eu mesmo só posso ser personagem e não autor primário. Na maioria dos casos, o autor que busca a palavra pessoal é o autor que busca um gênero e um estilo, que busca uma postura de autor. Este é o principal problema que se apresenta à literatura contemporânea e que leva o autor a agastar-se com o gênero romanesco e a substituí-lo pela montagem de documentos, a dar preferência à descrição das coisas: desemboca-se no letrismo, e, em certa medida, na literatura do absurdo. Pode-se definir o conjunto desses fenômenos como uma variedade das formas do mutismo. O romance polifônico era o término de uma busca dessa

391

ordem em Dostoievski, que não soube encontrar a palavra do romance monológico. Observa-se um procedimento paralelo em Tolstoi que culminou na narrativa popular (primitivismo), na inserção de citações do Evangelho (nas partes conclusivas). Há outro procedimento que consiste em obrigar o mundo a tomar a palavra para pôr-se a escutar as palavras do próprio mundo (Heidegger).

Dostoievski e o sentimentalismo. Tentativa de uma análise tipológica.

Polifonia e retórica. O jornalismo, com seus gêneros, concebido como retórica contemporânea. A palavra da retórica e a palavra do romance. Força persuasiva da arte e força persuasiva da retórica.

A discussão retórica e o diálogo acerca das grandes questões (sobre o todo, no todo). Vencer ou compreender-se mutuamente. Minha palavra e a palavra do outro. Caráter *primário* dessa oposição. O ponto de vista (a posição) do terceiro. Finalidades limitadas da palavra retórica. O discurso retórico argumenta a partir do ponto de vista de um terceiro: os estratos profundos da pessoa não participam dele. Na Antigüidade, as fronteiras entre a retórica e a literatura seguiam outro traçado e não eram tão definidas, pois ainda não havia a individualidade profunda da pessoa, no sentido moderno. A individualidade se origina no limite com a Idade Média *(Meditações,* de Marco Aurélio, Epicteto, Santo Agostinho e os *soliloquia,* etc.). E então que se inicia a demarcação entre a palavra pessoal e a palavra do outro.

Na retórica, há o direito incontestável e o erro incontestável, há a vitória total e o aniquilamento do adversário. No diálogo, o aniquilamento do adversário aniquila também a esfera dialógica que assegura a vida da palavra. A Antigüidade clássica ainda não conhecia essa esfera superior. Esta esfera é muito frágil, fácil de aniquilar (uma ínfima violência, uma referência a alguma autoridade, e acabou-se). Razumikhin falando da mentira como via de acesso à verdade. Oposição entre a verdade e Cristo em Dostoievski. Trata-se de uma verdade objetiva, impessoal, ou seja, da verdade do ponto de vista do terceiro. O juízo do terceiro é o juízo retórico. A atitude de Dos-

392

toievski para com os jurados. Imparcialidade e parcialidade *superior.* Refinamento

extraordinário de todas as categorias pessoais. Estas se situam numa esfera mediana, entre o ético e o estético.

O "terreno" em Dostoievski concebido como algo intermediário (médio) entre o impessoal e o pessoal. Chatov como representante desse tipo. O desejo de encarnação. A maioria dos artigos do *Diário de um escritor* estão imersos nessa esfera mediana, entre a retórica e a esfera personalizada (a esfera de Chatov, do "terreno", etc.). Esta esfera mediana em *Bobok.* A incompreensão das esferas que dizem respeito ao direito, ao Estado, à economia, aos negócios, e da esfera de objetividade científica (uma herança do romantismo), e também das esferas cujos representantes eram os liberais (Kavelin e outros). A utopia que fazia acreditar ser possível instaurar o paraíso na terra com meios puramente internos. A sobriedade. Os esforços para libertar-se da embriaguez do êxtase (epilepsia). *Os beberrões* (sentimentalismo), Marmeladov e Fiodor Karamazov.

Dostoievski e Dickens. Semelhança e diferença (os *Contos de Natal* e *Bobok* ou ainda o *Sonho de um homem ridículo); Pobre gente, Humilhados e ofendidos, Os beberrões:* o sentimentalismo.

A negação (a incompreensão) dessa esfera de necessidade através da qual deve passar a liberdade (tanto no plano histórico como no plano individual e pessoal), dessa esfera mediana que se estende entre o grande inquisidor (com seu sentido do Estado, sua retórica, seu poder) e Cristo (com seu mutismo e seu beijo).

Raskolnikov queria tornar-se algo como o grande inquisidor (assumir os pecados e o sofrimento).

Particularidade da polifonia. O caráter inacabável do diálogo polifônico (diálogo acerca das grandes questões). São individualidades inacabáveis que travam semelhantes diálogos e não sujeitos psicológicos. Desencarnação dessas individualidades (excedente gratuito).

Todos os grandes escritores participam de tal diálogo; participam com sua obra como uma das partes deste diálogo; eles mesmos não criam romances polifônicos. Suas réplicas neste diálogo têm uma forma monológica, cada um deles tem um

mundo próprio, os outros participantes do diálogo, com seus mundos pessoais, ficam fora da obra. Cada qual se mostra com seu mundo pessoal e com sua palavra pessoal, direta. Mas o prosador, e em particular o romancista, esbarra no problema da palavra pessoal. Esta palavra não pode ser simplesmente sua própria palavra (vinda do *eu).* Palavra do poeta, do profeta, do chefe, do cientista, e palavra do "escritor". A palavra tem de ser fundamentada. A obrigação de ser o representante de alguém. O cientista dispõe de suas teorias, de sua experiência, de suas experimentações. O poeta se apóia na inspiração e numa linguagem *poética* particular. O prosador não dispõe de tal linguagem poética.

Apenas o grande polifonista que foi Dostoievski soube captar na confusão das lutas de opiniões e de ideologias (das diversas épocas) a natureza inacabada do diálogo sobre as grandes questões (na escala da grande temporalidade). Os outros ocupam-se de questões que podem ser solucionadas, dentro dos limites da época.

O jornalista é acima de tudo um contemporâneo. É realmente obrigado a sê-lo. Vive na esfera das questões que podem ser resolvidas na contemporaneidade (ou, pelo menos, num tempo próximo). Participa de um diálogo que pode ser concluído, de um diálogo que pode passar à ação, pode converter-se em força empírica. E justamente a esfera onde a "palavra pessoal" é possível. Fora dessa esfera, a "palavra pessoal" não é pessoal (a pessoa é sempre superior a si mesma); a "palavra pessoal" não pode ser a última palavra.

A palavra retórica é a palavra do próprio homem de ação ou então a palavra voltada para o homem de ação.

A palavra do jornalista, se introduzida no romance polifônico, fica humilde ante o diálogo infinito e inacabável.

Quando se penetra no campo do jornalismo de Dostoievski, observa-se um brusco estreitamento do horizonte, mesmo quando os problemas sociais e políticos vêm substituir

os problemas da vida pessoal dos heróis. Estes viviam e agiam (e pensavam) perante o mundo inteiro (perante a terra e o céu). As grandes questões que se originavam em sua pequena vida pessoal e cotidiana abriam-na muito, e também faziam com que seus heróis participassem da “vida divinamente universal”.

394

Tal representatividade de toda a humanidade, do mundo inteiro pelo herói, se assemelha à tragédia antiga (e a Shakespeare), mas ao mesmo tempo se distingue profundamente dela.

Na discussão retórica, o objetivo é triunfar sobre o adversário e não se aproximar da verdade. É a forma inferior da retórica. Em suas formas superiores, busca-se resolver um problema que pode receber uma solução histórica temporal, e não resolver os grandes problemas (nos quais a retórica é impraticável).

Metalingüística e filosofia da palavra. O ensino antigo acerca do logos. São João. Língua, discurso, comunicação verbal, enunciado. Especificidade da comunicação verbal.

O homem falante. Em que qualidade e como (isto é, em que situação) se manifesta o homem falante? Diversas formas assumidas pelo autor do discurso, desde o simples enunciado corrente até os grandes gêneros literários. Costumam-se invocar as máscaras do autor. Mas pode-se imaginar um enunciado produzido por uma personagem, sem que haja máscara, sem que haja autor? A forma que o autor reveste depende do gênero do enunciado. O gênero, por sua vez, é determinado pelo objeto, pela finalidade e posição do enunciado. As formas do autor e a posição hierárquica (situação) do locutor (chefe, czar, juiz, guerreiro, sacerdote, mestre, homem em sua vida privada, pai, filho, marido, mulher, irmão, etc.); a correlativa posição hierárquica do destinatário do enunciado (subalterno, acusado, aluno, filho, etc.). Quem fala e a quem se fala. Eis o que determina o gênero, o tom e o estilo do enunciado: a palavra do chefe, a palavra do juiz, a palavra do mestre, a palavra do pai, etc. Eis o que determina a forma do autor. Uma única e mesma pessoa real pode manifestar-se em diversas formas de autor. Em que formas e como se revela a personagem do locutor?

Os tempos modernos viram desenvolver-se uma grande variedade de formas profissionais de autor. A forma de autor de um escritor se profissionalizou e se subdividiu numa variedade de gêneros (o romancista, o poeta lírico, o dramaturgo, o poeta épico, etc.). A forma de autor pode ser usurpada e convencional. O romancista, por exemplo, pode adotar o tom do

395

profeta, do sacerdote, do juiz, do mestre, do pregador, etc. Complexo processo de elaboração das formas extra-hierárquicas nos gêneros. A forma de autor e, sobretudo, o tom dessa forma, são essencialmente tradicionais e remontam à alta Antigüidade. Renovam-se em novas situações. Não se os inventa (assim como não se inventa uma língua).

Infinita variedade dos gêneros do discurso e das formas de autor na comunicação verbal cotidiana (comunicamos fatos que achamos interessantes ou que são íntimos, pedimos e reclamamos todas espécies de coisas, fazemos declarações de amor, discutimos e brigamos, trocamos amabilidades, etc.). Estes gêneros se diferenciam de acordo com as esferas hierárquicas: a esfera da familiaridade, a esfera oficial, e suas variantes.

Existirão gêneros de pura auto-expressão (sem uma forma de autor tradicional)? Existirão gêneros sem destinatário?

Gogol. O mundo sem nomes, onde só há apelidos e alcunhas. O nome das coisas é também um apelido. Não da coisa à palavra, mas da palavra à coisa, a palavra dá origem à coisa. Fundamentar indiferentemente o aniquilamento e o nascimento. Elogio e insulto — passagem de um para o outro. Entre o cotidiano e o fantástico, uma fronteira que se apaga:

Poprichtchin é rei da Espanha, Akaki Akakiévitch é o fantasma que rouba um capote. Categoria do inepto. "Do engraçado ao grandioso..." A festividade dá a medida da trivialidade e do rotineiro do cotidiano. O estilo hiperbólico. A hipérbole é sempre festiva (inclusive a hipérbole injuriosa).

Recorrer à prosa é recorrer à linguagem da familiaridade, à linguagem da rua. Narejny. Gogol. O medo e o riso. A festividade perpassa inteiramente *O inspetor*. Festividade que acompanha a chegada e as visitas de Tchitchikov. Os bailes, os jantares (transparecem as máscaras). A volta às origens da vida verbal (elogio-injúria) e da vida material (comida, bebida, corpo e vida corporal dos órgãos — assoar-se, bocejar, dormir, etc.). A esse respeito, a tróica com seus guizos.

Distanciamento entre o modo de vida real e o rito simbólico. Artifício desse distanciamento. Oposição falsa. Afirmarão: naquela época todos circulavam em tróica com guizos, fazia parte do cotidiano. O que não impede que, no cotidiano real, a cadência carnavalesca permaneça uma cadência, ao passo

396

que na literatura ela pode tornar-se tom fundamental. O cotidiano puro é uma ficção, uma invenção de intelectuais. O cotidiano do homem sempre possui uma forma, e esta forma é sempre ritualizada (pelo menos "esteticamente"). E justamente nessa ritualização que a imagem artística pode apoiar-se. A memória e o consciente no ritual do cotidiano e na imagem.

Reflexo das relações inter-humanas e de sua hierarquia social no discurso. Inter-relação das unidades do discurso. Percepção aguda do que é *pessoal* e do que é do *outro* na vida verbal: Papel sumamente importante do tom. O mundo da injúria e o mundo do elogio (e seus derivados: lisonja, adulação, hipocrisia, humilhação, alusões, indiretas, etc.). O mundo quase imaterial no qual se refrata a inter-relação dos locutores (grau, hierarquia, etc.). É o aspecto menos estudado da vida verbal. Já não é o mundo dos tropos, mas q mundo dos tons pessoais e dos matizes que se exerce, porém não a respeito das coisas (fenômenos, idéias), e sim a respeito do mundo dos outros, do mundo da pessoa. O tom não é determinado pelo material do conteúdo do enunciado ou pela vivência do locutor, mas pela atitude do locutor para com a pessoa do interlocutor (a atitude para com sua posição social, para com sua importância, etc.).

Apagamento das fronteiras entre o que dá medo e o que faz rir nas imagens da cultura popular (e, até certo ponto, em Gogol). Entre o trivial e o terrível, o comum e o maravilhoso, o pequeno e o grandioso.

A cultura popular e as condições de uma nova época (gogoliana). Os elos intermediários. A justiça. A dialética. Gogol busca uma justificação (um "objetivo", uma "utilidade", um "direito") para o quadro risível que o mundo apresenta. A "carreira", o "serviço", a "vocação", etc. A verdade, em certa medida, sempre emite um julgamento. Mas o julgamento da verdade não se assemelha ao julgamento costumeiro.

Uma negação pura não poderia gerar a imagem, sempre há um momento positivo (amor-admiração). Block falando da sátira. Stanislavski falando da beleza do jogo-representação que o ator realiza de uma imagem negativa. E inaceitável uma separação mecânica: a fealdade e a personagem negativa, a beleza e o ator que a representa. *O universalismo do mundo do riso em Gogol.*

397

O que garante a unidade da projetada coletânea de meus artigos é a unidade de tema, tal como ele aparece nas diversas etapas de seu desenvolvimento.

A unidade de uma idéia em processo de formação e desenvolvimento acarreta certo inacabamento interno de meu pensamento. Não gostaria entretanto de converter um defeito em virtude. Em meus trabalhos, há muito inacabamento externo, um inacabamento que se deve menos ao próprio pensamento do que ao modo de expressão e de exposição. Às vezes é difícil separar estes dois aspectos. Não se pode resumir isso a uma orientação (ao

estruturalismo). Meu fraco pela variação e pela variedade terminológica que abrange um único e mesmo fenômeno. As variedades das sínteses. Aproximações remotas sem indicações dos elos intermediários.

398

399

Observações sobre a epistemologia das ciências humanas

400

– Titulo da edição original: *A propósito da metodologia das ciências humanas.*

– Texto de 1974. Último escrito do autor, inspirado nas notas de trabalho de um estudo que era dedicado (em 1940) aos "fundamentos filosóficos das ciências humanas

401

A compreensão. Articulação da compreensão em atos distintos. Na compreensão efetiva, real e concreta, esses atos se fundem indissoluvelmente num único e mesmo processo de compreensão; no entanto, cada ato distinto tem uma autonomia ideal de sentido (de conteúdo) e pode ser isolado do ato empírico concreto. 1) A percepção psicofisiológica do signo físico (palavra, cor, forma espacial). 2) O *reconhecimento* do signo (como algo conhecido ou desconhecido); a compreensão de sua *significação* reproduzível (geral) na língua. 3) A compreensão de sua *significação* em dado contexto (contíguo ou distante). 4) A compreensão dialógica ativa (concordância-discordância); a inserção num contexto dialógico; o juízo de valor, seu grau de profundidade e de universalidade.

A passagem da imagem para o símbolo revela-lhe a *profundidade* e a perspectiva de sentido. Relação dialética entre identidade e não-identidade. A imagem deve ser compreendida pelo que ela é e pelo que significa. O conteúdo do símbolo autêntico aparece através do encadeamento mediador de um sentido que foi correlacionado com a idéia da totalidade universal (do conjunto universal cósmico e humano). O mundo tem um sentido — "a imagem do mundo manifestada na palavra" (Pasternak). Todo fenômeno particular está imerso no caos dos *princivios primários da existência.* Diferentemente do mito, aqui fica-se consciente de sua própria não-coincidência com o sentido.

No símbolo, há "o calor do mistério em fusão" (Averintsev). Momento da oposição entre o que é *pessoal* e o que é *do*

402

outro. Calor do amor e frio da singularidade. Oposição e confrontação. Uma interpretação do símbolo continua sendo ela mesma símbolo, apenas um pouco racionalizada, ou seja, um pouco mais próxima do conceito.

Definição do *sentido* em toda a profundidade e a complexidade de sua essência. O ato de compreensão concebido como descoberta do que existe, mediante o ato da visão (contemplação), e como adjunção, mediante a elaboração criadora a que o submetemos. Presunção do contexto posterior em sua extensibilidade, cotejo com o todo acabado e cotejo com o contexto inacabado. O sentido assim entendido (no contexto inacabado) não é pacífico nem cômodo (não se pode tranqüilizar-se nem morrer nele).

Significação e sentido. *Preenchimento* da rememoração e *presunção* do possível (a compreensão em contextos distantes). Na rememoração, levamos em conta os acontecimentos que se sucederam (dentro dos limites do passado), ou seja, percebemos e compreendemos o que é rememorado no contexto de um passado inacabado. Em que forma

o todo está presente na consciência? (Platão e Husserl.)

Até que ponto é possível descobrir e comentar o *sentido* (da imagem ou do símbolo) unicamente mediante outro sentido isomorfo (símbolo ou imagem)? O sentido não é solúvel no conceito. Papel do comentário. Teremos quer uma racionalização *relativa* do sentido (a análise científica habitual), quer um aprofundamento do sentido, com a ajuda dos outros sentidos (a interpretação filosófico-artística). O aprofundamento mediante ampliação das distâncias contextuais.

Uma explicação das estruturas simbólicas tem de entranhar-se na infinidade dos sentidos simbólicos; por isso não pode tornar-se urna ciência na acepção desta palavra quando se trata das ciências exatas.

Uma interpretação dos sentidos não pode ser de ordem científica, mas mesmo assim conserva seu valor profundamente cognitivo. Pode servir diretamente à prática que concerne às coisas.

"Cumpre reconhecer que a simbologia não é uma forma *não-científica* do conhecimento, mas uma forma *científica-diferente* do conhecimento, dotada de suas próprias leis internas e de seus critérios de exatidão" (Averintsev).

403

O autor de uma obra está presente somente no *todo* da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no *conteúdo* da obra, se este estiver isolado do todo. O autor se encontra no momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem, e percebemo-lhe a presença acima de tudo *na forma.* A crítica costuma procurar o autor no conteúdo separado do todo; conteúdo que é associado naturalmente ao autor, homem de um tempo definido, de uma biografia definida e de uma visão do mundo definida (a imagem do autor fica confundida com a imagem do homem real).

O autor, em pessoa, não pode tornar-se uma imagem, pois é o criador das imagens e do sistema de imagens da obra. É por esta razão que a chamada imagem do autor não pode ser uma das imagens da obra (uma imagem muito especial, é verdade). Não é raro que o pintor se represente no quadro (num canto deste), mas ele também faz seu auto-retrato. Ora, no auto-retrato, não *vemos* o autor como tal (não se pode vê-lo), assim como não o vemos noutra obra do autor. E nos melhores quadros do artista que a imagem do autor melhor se revela. O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é criador. Trata-se da *natura naturans,* e não da *natura naturata.* Vemos o criador apenas em sua criação, jamais fora desta criação.

As ciências exatas são uma forma monológica de conhecimento: o intelecto contempla uma coisa e pronuncia-se sobre ela. Há um único sujeito: aquele que pratica o ato de cognição (de contemplação) e fala (pronuncia-se). Diante dele, há a *coisa muda.* Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico.* Dilthey e o problema da compreensão. Os múltiplos aspectos da *eficácia* na atividade cognitiva. A atividade eficaz do sujeito na cognição da coisa muda e na cognição de outro sujeito, ou seja, a atividade *dialógica* do *cognoscente.* A atividade dialógica (e seus graus) do sujeito submetido ao ato de cognição. A coisa e a pessoa (o sujeito) como

404

limites do conhecimento. Graus de reificação e de personalização. Caráter de acontecimento da cognição dialógica. O encontro. O juízo de valor como elemento necessário da cognição dialógica.

Ciências humanas — ciências que tratam do espírito — e ciências das letras (a *palavra* que é ao mesmo tempo parte constitutiva delas e objeto comum de estudo).

Historicidade. Caráter imanente. A análise (a compreensão e a cognição) fechando-se

num dado *texto.* Problema das fronteiras do texto e do contexto. Toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos. O comentário. Dialogicidade deste cotejo.

Lugar da filosofia. Ela começa onde acaba a exatidão da cientificidade e onde começa uma cientificidade diferente. Pode-se defini-la como metalinguagem de todas as ciências (e de todos os modos de cognição e de consciência).

Compreender é cotejar com outros textos e pensar num contexto novo (no meu contexto, no contexto contemporâneo, no contexto futuro). Contextos presumidos do futuro: a sensação de que estou dando um novo passo (de que me movimentei). Etapas da progressão dialógica da *compreensão;* o ponto de partida — o texto dado, para trás — os contextos passados, para frente — a presunção (e o início) do contexto futuro.

A dialética nasceu do diálogo para retornar ao diálogo num nível superior (ao diálogo das *pessoas).*

Monologismo hegeliano na *Fenomenologia do espírito.*

Monologismo de Dilthey, não sustentado até o fim.

O pensamento sobre o mundo e o pensamento no mundo. O pensamento que tende a abarcar o mundo, e o pensamento que se sente no mundo (parte deste mundo). O acontecimento no mundo, do qual participamos. O mundo como acontecimento (e não como algo que existe já concluído).

O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo. Salientamos que se trata do contato dialógico entre os textos (entre os enunciados), e não do contato mecânico “opositivo”, possível apenas dentro das fronteiras de um texto (e não entre texto e contextos), entre os elementos abstratos des-

se texto (entre os *signos* dentro do texto), e que é indispensável somente para uma primeira etapa da compreensão (compreensão da significação e não do sentido). Por trás desse contato, há o contato de pessoas e não de coisas. Assim que convertermos o diálogo num texto compacto, ou seja, assim que apagarmos a distinção das vozes (a alternância dos sujeitos falantes) — o que é em princípio possível (a dialética monológica de Hegel) - o sentido profundo (infinito) desaparecerá (teremos batido no fundo, ficaremos em ponto morto).

A reificação completa, extrema, levaria inevitavelmente ao desaparecimento do que não tem fim nem fundo no sentido (de qualquer sentido).

O pensamento que, como o peixe dentro do aquário, toca o fundo e as paredes, e não pode ir mais longe nem mais fundo. O pensamento dogmático.

O pensamento só conhece os pontos convencionais; o pensamento dessubstancia todos os pontos colocados com anterioridade.

Aclaramento do texto não pelos outros textos (contextos), mas pela realidade das coisas extratextuais. E isso que costuma ocorrer na explicação que opera com uma base sociológica vulgarizada, com uma base biográfica, ou com uma base causal (calcada nas ciências naturais), e também a baseada num historicismo despersonalizado (a história anônima). A compreensão verdadeira nos campos da literatura é sempre histórica e personalizada. Lugar e fronteiras da realidade. *As coisas são prenhes da palavra.*

Unidade do monólogo e unidade particular do diálogo.

A epopéia pura e o lirismo puro não conhecem o discurso restritivo. Este só aparece no romance.

Influência da realidade extratextual sobre a formação da visão artística e sobre o pensamento artístico do escritor (e do artista em geral no campo da cultura).

As influências extratextuais têm uma importância especial nas primeiras fases da evolução do homem. Essas influências se envolvem na palavra (ou noutros signos), e tal palavra é a dos outros, e, acima de tudo, a da mãe. Depois disso, a “palavra do outro” se transforma, dialogicamente, para tornar-se “palavra pessoal-alheia” com a ajuda de outras “palavras do outro”, e depois, palavra pessoal (com, poder-se-ia dizer, a per-

406

da das aspas). A palavra já tem, então, um caráter criativo. Papel do encontro, da visão, da "iluminação", da "revelação", etc. Reflexo desse processo no romance de educação e de formação, na autobiografia, no diário, na confissão, etc. Entre outros: André Remizov, *Os olhos tosquiados. Livre dos nós e dos meandros da memória.* Papel desempenhado aí pelo desenho como signos que servem à expressão pessoal. A esse respeito, o interesse de Klim Sanguin (o homem concebido como sistema de frases). O "não-dito", seu caráter especial e seu papel. As primeiras fases da consciência verbal. O "inconsciente" que se torna fator de criação somente no limiar do consciente e da palavra (consciência constituída meio a meio pela palavra e pelo signo). De que modo minha consciência recebe as impressões da natureza. Estas são prenhes da palavra, da palavra potencial. O "não-dito" concebido como *limite flutuante,* como "idéia reguladora" (no sentido kantiano) da consciência criadora.

O processo de esquecimento paulatino dos autores, depositários da palavra do outro. A palavra do outro torna-se anônima, familiar (numa forma reestruturada, claro); a consciência se *monologiza.* Esquece-se completamente a relação dialógica original com a palavra do outro: esta relação parece incorporar-se, assimilar-se à palavra do outro tornada familiar (tendo passado pela fase da palavra "pessoal-alheia"). A consciência criadora, durante a monologização, completa-se com palavras anônimas. Este processo de monologização é muito importante. Depois, a consciência monologizada, na sua qualidade de *todo* único e singular, insere-se num novo diálogo (daí em diante, com novas vozes do outro, externas). Com freqüência, a consciência criadora monologizada unifica e personaliza as palavras do outro, tornadas vozes do outro anônimas, na forma de símbolos especiais: "voz da própria vida", "voz da natureza", "voz do povo", "voz de Deus", etc. Papel da palavra com autoridade cujo portador, via de regra, não se perde, e que não fica anônima.

A tendência em reificar os contextos anônimos transverbais (em rodear-se de uma vida não verbal). Sou o único a mostrar-me como pessoa que cria, fala, e tudo o mais é apenas estado das coisas que têm a função de *causas,* que suscitam e determinam minha fala. Não converso com essas coisas,

407

reajo mecanicamente, como a coisa reage a um estímulo externo.

Os fenômenos verbais tais como a ordem, a injunção, a prédica, a proibição, a promessa (a jura), a ameaça, o elogio, a invectiva, a injúria, a maldição, a bênção, etc., constituem uma parte importante da realidade extracontextual. Todos esses fenômenos implicam uma *entonação* muito marcada, que pode enxertar-se (transferir-se) em palavras e expressões que não significam a ordem, a ameaça, etc.

O que conta é o *tom,* separado dos elementos fônicos e semânticos da palavra (e de outros signos). Estes determinam a complexa *tonalidade* de nossa consciência, que serve de contexto emocional dos valores para o ato de compreensão (de uma compreensão total do sentido) do texto que estamos lendo (ou ouvindo) e também, numa forma mais complexa, para o ato de criação (de geração) do texto.

Trata-se de fazer de tal modo que as *coisas,* que atuam mecanicamente sobre a pessoa, comecem a falar, em outras palavras, trata-se de descobrir, nesse meio das coisas, a palavra e o tom potencial, de transformá-lo num contexto de *sentido* para a pessoa — ente pensante, falante e atuante (e criador). É o que sucede com qualquer forma séria e profunda de autobiografia, de introspecção-confissão, de discurso lírico, etc. Entre os escritores, quem conseguiu a maior profundidade nessa transmutação de coisa em sentido foi Dostoievski, ao desvelar os atos e os pensamentos de seus heróis principais. A coisa, que continua sendo coisa, influi somente sobre as coisas. Para influir sobre a pessoa, ela deve revelar *seu potencial de sentido,* tornar-se palavra, ou seja, participar de um contexto virtual do sentido verbal.

Na análise das tragédias de Shakespeare percebemos que toda a realidade que influi sobre seus heróis é sistematicamente transmutada em contexto de sentido para os atos, os pensamentos e as emoções dos heróis: podem ser palavras (palavras das feiticeiras, as

palavras do fantasma, etc.) ou então acontecimentos e circunstâncias traduzidos na linguagem da palavra potencial que os pensa.

Cumpre salientar que não se trata de uma redução pura e simples a um denominador comum: a coisa continua a ser coisa e a palavra continua a ser palavra, ambas preservam sua essência e apenas se completam com sentido.

408

Não se deve esquecer que a coisa e a pessoa são apenas *extremos*, e não substâncias absolutas. O sentido não pode (nem quer) modificar os fenômenos físicos, materiais; o sentido não pode operar como força material. E, aliás, nem precisa: ele é mais forte do que qualquer força, modifica o sentido global do acontecimento e da realidade, sem modificar o mais ínfimo de seus componentes reais (existenciais). Tudo continua a ser como era, adquirindo um sentido absolutamente diferente (transfiguração do sentido na existência). A palavra de um texto se transfigura num contexto novo.

Inclusão do ouvinte (do leitor, do contemplador) no sistema (na estrutura) da obra. O autor (depositário da palavra) e o *sujeito compreendente.* O autor, ao criar uma obra, não a destina aos especialistas de literatura e não pressupõe uma *compreensão* científica dela, não almeja a criação de uma equipe de pesquisadores. Não convida os teóricos literários ao seu festim.

A pesquisa literária contemporânea (essencialmente o estruturalismo) costuma definir o ouvinte imanente à obra como ouvinte ideal, *onicompreensivo* — o próprio tipo de ouvinte postulado na obra. Está claro que não se trata de um ouvinte empírico, de uma entidade psicológica, é a imagem do ouvinte na alma do autor. Esta é uma construção do espírito, abstrata. Opõe-se-lhe um autor identicamente abstrato, ideal. Assim entendido, o ouvinte ideal será o reflexo do autor num espelho, um reflexo que será sua duplicação; não se poderia introduzir nada de pessoal, nada de novo na obra compreendida de uma maneira ideal, nem no desígnio, idealmente completado, do autor; ele se situa no mesmo espaço-tempo que o próprio autor, mais exatamente, ele está, a exemplo do autor, fora do tempo e do espaço (é o caso de qualquer construção do espírito, abstrata); por isso, ele não pode ser *o outro* (outrem) para o autor, não pode possuir o *excedente* inerente à sua *alteridade.* Entre o autor e tal ouvinte, não se estabelece nenhuma interação, nenhuma relação ativa, dramática, pois já não são vozes, mas noções abstratas intra- e inter-iguais. É quando ocorrem abstrações tautológicas, matematizadas ou mecanizadas. Quando ocorre a despersonalização.

409

O conteúdo concebido como algo *novo,* a forma concebida como conteúdo antigo (conhecido), estratificado, estereotipado. A forma serve de ponte necessária para um conteúdo novo, ainda desconhecido. A forma há pouco tempo era uma visão do mundo estabilizada, conhecida e comumente admitida. Nas épocas pré-capitalistas, a transição entre a forma e o conteúdo era menos abrupta, mais harmoniosa; a forma ainda era um conteúdo não estratificado, não fixado, não trivializado; relacionava-se com as aquisições de uma criação coletiva em comum (tal como a mitologia). A forma era uma espécie de conteúdo implícito; o conteúdo da obra, por exemplo, desenvolvia um conteúdo já envolvido numa forma e não o criava enquanto algo novo, decorrente de uma iniciativa criadora individual. Por conseguinte, o conteúdo em certa medida precedia a obra, o autor não inventava o conteúdo de sua obra, mas apenas desenvolvia o que já estava presente na tradição.

Os símbolos são os elementos mais estáveis e, ao mesmo tempo, os mais emocionais; referem-se à forma e não ao conteúdo.

O aspecto propriamente semântico da obra, ou seja, a *significação* de seus elementos (primeira fase da compreensão), é, em princípio, acessível a qualquer consciência individual. Mas o que constitui seus valores e seu sentido (símbolos inclusive) só é

significante para indivíduos ligados por condições comuns de vida, em suma, ligados por laços de *fraternidade,* num nível superior. É neles, nos estratos superiores, que se efetua a *participação,* é neles que se participa de um *valor superior* (no limite, absoluto).

Significado da exclamação emocional que assinala os valores na vida verbal dos povos. Há que observar que a expressão emocional dos valores pode não ter um caráter explicitamente verbal e pode estar implícita, manifestar-se pela *entonação.* As entonações mais substanciais e mais estáveis constituem um fundo entonacional determinado por um grupo social (uma nação, uma classe social, uma classe profissional, um meio, etc.). Em certa medida, pode-se falar apenas por entonações, tornando quase indiferente, relativa e intercambiável, a parte do discurso verbalmente expressa. E freqüente o emprego de palavras inúteis em sua significação verbal, ou então a repetição de uma única e mesma palavra, de uma única e mes-

410

ma frase, que então servem somente de suporte material para a entonação desejada.

Na leitura (na execução) de um dado texto, o contexto extratextual, entonacional, dos valores pode realizar-se apenas parcialmente, ficando em sua maior parte, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, fora do texto dado para a percepção ao qual ele confere um fundo dialogizante. É a isto que se resume, até certo ponto, o problema do condicionamento *social* (transverbal) de uma obra.

Um texto — impresso, manuscrito ou oral, isto é, atualizado — não é igual à obra em seu todo (ou ao “objeto estético"). A obra também engloba necessariamente seu contexto extratextual. A obra parece envolver-se na música entonacional e valorativa do contexto em que é compreendida e julgada (este contexto, claro, varia conforme as épocas da percepção da obra, o que cria sua nova ressonância).

A compreensão recíproca dos séculos e dos milênios, dos povos, das nações e das culturas, assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade da cultura humana), assegura a complexa unidade da literatura da humanidade. Todos esses fatos se desve1am tão-somente na dimensão da *grande temporalidade,* sendo nela que cada obra deve receber seu sentido e seu valor. As análises costumam escarafunchar no espaço acanhado da *pequena temporalidade,* ou seja, na contemporaneidade, no passado imediato e no futuro presumido, desejado ou temido. As formas emotivo-valorativas da presunção do futuro tais como se manifestam na língua-fala (a ordem, o desejo, a advertência, o conjuro). Futilidade da atitude do homem para com o futuro (o desejo, a esperança, o medo); fica-se insensível ao inesperado, ao indeciso, à “surpresa”, poder-se-ia dizer, à novidade absoluta do milagre, etc. Particularidades da atitude *profética* para com o futuro. A abstração de si mesmo numa representação do futuro (o futuro sem mim).

O tempo do espetáculo teatral e suas leis. Percepção do espetáculo nas épocas em que existiam e predominavam as formas litúrgico-religiosas e oficial-cerimoniosas. A etiqueta dos costumes no teatro.

411

Oposição entre a natureza e o homem. Os sofistas. Sócrates (“O que me interessa não são as árvores da floresta, mas os homens da cidade”).

Dois extremos: o pensamento e a prática (o ato), ou dois tipos de relação (a coisa e a pessoa). Quanto mais profunda for a pessoa, isto é, quanto mais se aproximar de seu próprio extremo, menos lhe será aplicável um método generalizante, pois a generalização e a formalização apagam as fronteiras entre o homem genial e a mediocridade.

Experimentação e tratamento matemático. Formular uma pergunta e receber uma resposta já representa, nas ciências exatas, uma interpretação personalizada do processo cognitivo e do seu sujeito (o experimentador). A história do conhecimento em seus resultados e a história dos homens que se aplicam ao conhecimento (M. Bloch).

Processo de reificação e processo de personalização, mas esta jamais poderá ser uma subjetivação. O limite não é o *eu,* porém o *eu* em correlação com outras pessoas, ou seja, *eu* e *o outro, eu* e *tu.*

Haverá algo que corresponda ao "contexto" nas ciências naturais? O contexto está sempre vinculado à pessoa (diálogo infinito em que não há nem a primeira nem a última palavra); nas ciências naturais, há um sistema objetal (a-sujeital).

Nosso *pensamento* e nossa *prática,* não a técnica, mas a moral (nossos atos responsáveis), exercem-se entre dois extremos: entre a relação com a *coisa* e a relação com a *pessoa. Reificação* e *personalização.* Dentre os nossos atos, uns (de ordem cognitiva e moral) tendem para o pólo da reificação, sem jamais o atingir, os outros, para o pólo da personalização, sem o atingir plenamente.

Perguntas e *respostas* não pertencem a uma mesma relação (categoria) lógica; não podem ser contidas numa única e mesma consciência (única e fechada em si mesma); toda resposta gera uma nova pergunta. Perguntas e respostas supõem uma exotopia recíproca. Se a resposta não dá origem a uma nova pergunta, separa-se do diálogo e junta-se a um sistema cognitivo, im-pessoal em sua essência.

Cronotopos diferentes de quem pergunta e de quem responde e universos diferentes do sentido *(eu* e *o outro).* A pergunta e a resposta do ponto de vista da *terceira* consciência e

do seu universo "neutro" onde tudo se despersonaliza inevitavelmente, onde tudo é *intercambiável.*

Diferença entre o *tolo* (ambivalente) e o obtuso (unívoco).

As palavras do outro assimiladas ("pessoal-alheia") e que, eternamente vivas, renovam-se criativamente nos novos contextos, e as palavras do outro, inertes, mortas, "palavras-múmias".

O problema fundamental de Humboldt: a multiplicidade das línguas (premissa e fundamento da problemática: a unidade da espécie humana). Fica-se na esfera das línguas e de suas estruturas formais (fonéticas e gramaticais). Ora, na esfera da *fala* (no âmbito de uma única língua — qualquer uma), coloca-se o problema da *palavra pessoal* e da *palavra do outro.*

1) Reificação e personalização. Distinção entre a reificação e a "alienação". Os dois extremos do pensamento. Aplicação do princípio de complementaridade.

2) Palavra *do outro* e palavra *pessoal.* A compreensão concebida como transmutação em "*alheio-pessoal*". O princípio de exotopia. A complexa correlação entre o sujeito compreend*ente* e o sujeito compreend*ido,* entre o cronotopo do criado e o cronotopo do compreend*ente* que introduz a renovação. A importância de atingir o núcleo criador da pessoa (é em seu núcleo criador que a pessoa continua a viver, ou seja, é imortal).

3) Exatidão e profundidade nas ciências humanas. O limite da exatidão nas ciências naturais é a identidade *(a= a).* Nas ciências humanas, a exatidão consiste em superar a alteridade do que é *alheio* sem o transformar em algo que é *pessoal* (os substitutos de toda espécie: moderniza-se, não se entende o que é alheio, etc.).

A fase antiga da personificação (a personificação mitológica, ingênua). Época da reificação da natureza (e do homem). A fase contemporânea de personificação da natureza (e do homem), sem que haja, porém a perda da reificação. *Ver acerca da natureza em Prichvin, segundo o artigo de V. V. Kochinov.* Nessa fase, a personificação não tem o caráter do mito, conquanto não lhe seja hostil e utilize habitualmente a sua linguagem (transformada em linguagem de símbolos).

4) Contextos da compreensão. Problema dos *contextos distantes.* Renovação ilimitada do sentido em qualquer contexto novo. A pequena temporalidade (a contemporaneidade, o pas-

sado imediato e o futuro previsível — desejado) e a *grande temporalidade:* o diálogo infinito e inacab*ável* em que nenhum sentido morre. O vivente na natureza (o *orgânico).* Tudo o que é *inorgânico* é trazido, ao longo do processo de um intercâmbio, à vida (a oposição só pode efetuar-se no abstrato, quando essas duas entidades são tiradas da vida).

Minha atitude ante o formalismo? Tenho uma compreensão diferente da especificação. Ignorar o conteúdo leva a uma "estética material" (a crítica dele que fiz em 1924); não à "fabricação", mas à criação (um material sempre proporciona apenas um "produto fabricado"); uma incompreensão da historicidade e da consecução (percepção mecânica da consecução). O valor positivo do formalismo: novos problemas e novos aspectos na arte; o novo, em suas fases iniciais, as mais criativas de seu desenvolvimento, sempre adota formas unilaterais e extremas.

Minha atitude ante o estruturalismo? Sou contra o fechamento dentro do texto, contra as categorias mecânicas de "oposição" e de "transcodificação" (a pluralidade dos estilos em *Eugênio Oneguin,* tal como a interpreta Lotman e como eu a interpreto), contra uma formalização e uma despersonalização sistemática: todas as relações têm um caráter lógico (no sentido lato do termo). De minha parte, em todas as coisas, ouço as *vozes* e sua relação dialógica. No tocante ao princípio de complementaridade, também o entendo de maneira dialógica. As altas apreciações do estruturalismo. Problemas da "exatidão" e da "profundidade". Profundidade de penetração na *coisa* (reificação) e profundidade de penetração no *sujeito* (personalismo).

No estruturalismo, existe apenas um *único sujeito:* o próprio pesquisador. As coisas se transformam em *conceitos* (com um grau variável de abstração); o sujeito não pode tornar-se um conceito (ele mesmo fala e responde). O sentido é personalista; sempre comporta uma pergunta — dirige-se a alguém e presume uma resposta, sempre implica que existam dois (o mínimo dialógico). Este personalismo não é um fato de psicologia, mas um fato de *sentido.*

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num pas-

sado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subseqüente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. O problema da *grande temporalidade.*

Índice remissivo

O índice contém:

1. Nomes próprios acompanhados, quando for o caso, das obras (ou trabalhos) a que Bakhtin se refere implicitamente.
2. Títulos de obras e personagens (em itálico) que Bakhtin menciona sem referência.
3. Citações (em itálico entre aspas) sem referência no texto.

A

ABELARDO, 1079-1142. Teólogo e filósofo francês: 164.

AGOSTINHO, Santo, 354-430. Pensador cristão: 75, 160, 164, 231, 232, 391.

Akaki Akakiévitch. Personagem de *O capote (ver* Gogol).
ALEMÃN, Mateo, 1547-1614. Escritor espanhol: 224.
Amadis de Gaula (*ver* Montalvo).
ANNENSKI, 1856-1909. Poeta russo:185, 216.
APULEIO. Escritor latino do século II: 223, 226.
ARISTOTELES, 3 84-322 a.C. Filósofo grego: 85.
AVERINTSEV, nascido em 1937. Filólogo soviético: 401, 402.

B

BALZAC, 1799-1850. Escritor francês: 230, 234.
BARTHÉLEMY, abade Jean-Jacques, 1716-1795. Escritor francês: 251.

BAUDELAIRE, 1821-1867. Poeta francês: 185.
Beberrões, Os. Titulo inicial de *Crime e castigo* (*ver* Dostoievski).
BERGSON, 1859-1941. Filósofo francês: 62, 79.
BERNARDO DE CLAIRVAUX, 1090-1153: 74, 160 *(Sermões sobre o Cântico dos Cânticos).*
BIELINSKI, 1811-1848. Crítico russo: 365.
BIELY, 1880-1934. Escritor russo: 186, 216.
BLOCH, Marc, 1886-1944. Historiador francês: 396, 411.
BLOK, Aleksandr, 1880-1921. Poeta russo: 193, 376.
Artigo: *A arte e a cultura* (1920): 376.
Bobok (*ver* Dostoievski).
BOCCACCIO, 1313-1375. Escritor italiano: 75, 164.
Bovary (*ver* Flaubert).
BRUNOT, 1860-1938. Lingüista francês: 302.